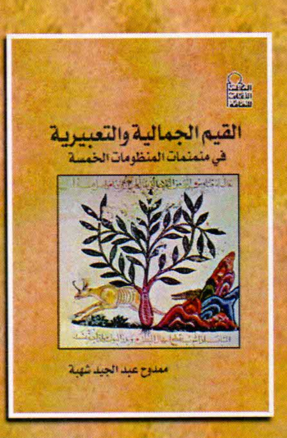


القيم الجمالية والتعبيرية

في منمنمات المنظومات الخمسة

ممدوح عبد الجيد شهبة



هذه دراسة نقدية لنظرية الجمال والتعبير في الفن الإسلامي، وقيمتي التوازي والالتقاء بين فَني التصوير والشعر ، وطبيعة كل منهما، وأثرَ الفكر الرياضي لفلسفة الإحداثيات في الهندسة التحليلية فى تصميم المنمنمة، بهدف استخلاص القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامي الكنجوي»، في العصر الصفوي، في مدرستي «تبريز» و«أصفهان» من خلال الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية؛ لتصبح عيارًا يؤكد على قيمتي التوازي والالتقاء بين المنمنمة والقصيدة، أو بين منمنمات التصوير الإسلامي، ومثنويات الشعر الفارسي، والتي يمكن الاعتماد عليها في استخلاص القيم الجمالية والتعبيرية في المنمنمات موضوع الدراسة.



تصميم / علي الشيخ

القيم الجمالية والتعبيرية
في منمنمات المنظومات الخمسة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

شهبة ، ممدوح عبد المجيد محمد
القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات المنظومات الخمسة :
درسة نقدية تحليلية / ممدوح عبد المجيد شهبة .
القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة ط ١ ٢٠١٦
٥٧٢ ص ؛ ٢٤ سم
١ – الفن الإسلامي
٢ – الجمال (فن)
(أ) العنوان ٧٠٩,١

رقم الإيداع ٢٧٩٩ / ٢٠١٦
الترقيم الدولى 3 - 0540 - 92 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التي تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هي اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأي المجلس.

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 Fax : 27358084
www.Scc.gov.eg

القيم الجمالية والتعبيرية
فى منمنمات المنظومات الخمسة

دراسة نقدية تحليلية

ممدوح عبد الجيد شهبة



2016

الفهرس

الموضوع	الصفحة

الفصل الأول
ماهية وحدود البحث

الفصل الثانى
نظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامى

الموضوع الصفحة

الفصل الثالث

التقاء التصوير بالشعر

الفصل الرابع

المنظومات الخمسة وتصويرها الصفوى

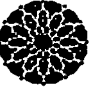
الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الفصل الخامس

الملاحق



إهــداء

إلى روح والدتى ؛ علَّمتنى الصبر الجميل، وكانت ـ رحمة الله عليها ـ تتحمّل غضبى فى هدوءٍ جميل، لتحنو علىَّ طفلاً، وتضمنى لصدرها حضناً مازال نبضه فى صدرى .

وجدتى ـ لأمى رحمة الله عليها ـ ؛ علمتنى أن أحسن استماع قول الرحمن جل شأنه.

وإلى أبى «عبد الجيد شهبه»؛ متمرداً نبيلاً وثائراً عظيماً، صاحب الحكمة، علَّمنى «اقرأ» منذ عرفت صف الحروف، ودفعنى دفعاً جميلاً منذ طفولتى أن يكون لدى مكتبة، صارت بعون من الله عامرة بكل ما اسطعت جَمعهُ فى علوم الدين والدنيا، علَّمنى كيف أقرأ القرآن الكريم، وأرشدنى حضرات الصوفية، ـ رحمة الله عليه ـ.

﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً ﴾ سورة: «الإسراء» الآية (٢٤). صدق الله العظيم

المؤلف
ممدوح شهبه

الفصل الأول

ماهية وحدود البحث



خلفية البحث

لعل فَنَّى التصوير والشعر من أقدم الفنون ووسائل التعبير التى ظهرت مع ظهور الإنسان على الأرض؛ فاستخدم الشعر ليؤكد قدرته على المنطق ونظم الكلام، ومن ثَمَّ حفظه وترديده، كذلك صار نظمه وسيلة لتسجيل الأسماء، والأشياء، والأحداث فى تلك المجتمعات الأولية، كما كان تعبيره فى رسوم الكهوف أحد الوسائل التى لبت احتياجاته لأسبابٍ خاصة بطقوسٍ سحرية وعقائدية.

أما علاقة التوازى بين الفنين، والتى نلمح جذورها القديمة فى مقولة «سيمونيدس الكيوسى» (٥٥٦- ٤٦٨ق م) : «إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت»[١].

ولعل المقولة تؤكد على مدى التشابه والاقتراب بين الفنين، فضلاً عن قيمة التوازى التى أكدها «أفلاطون» (٤٢٨ ـ ٣٤٧ق.م) حين قابل بين الفنين على أساس الأداة، ليعلن أن «الشعر كالرسم ؛ يستعمل الشاعر فيه الألفاظ والجمل، كما يستعمل الرسام الألوان والأبعاد»[٢].

---

(١) عبد الغفار مكاوى: قصيدة وصورة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص١٢.

(٢) نعيم حسن اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٠.

هكذا كانت الرؤية لمفهوم العلاقة بين الفنين متقاربة، وثيقة الصلة، متسمة بالتأثير والتأثر، حتى صارت بمرور الزمن علاقة وثيقة، وكان التقاء التصوير بالشعر، حينما استلهم المصورون الشعر فى أعمالهم، ففى «عصر النهضة» الأوربى (١٣٠٠ ـ ١٥٥٠م) استهلموا من أعمال الشعراء مثلما فى «الكوميديا الإلهية» للشاعر «دانتى أليچييرى» (١٢٦٥- ١٣٢١م) ، و«فن الهوى»، و«مسخ الكائنات» لمؤلفهما الشاعر «پوبليوس أوفيديوس ناسو» (٤٣ق م - ١٨م)، كما استلهموا قصص التوارة والإنجيل، وذلك فى فنون النحت والتصوير، فأضافوا أعمالاً إبداعية فى مجالات الفنون الجميلة، لا تقل فى قيمتها وأهميتها عن تلك الأعمال الإبداعية من نظم الشعراء.

وفى دولة الإسلام استلهم مصورو المنمنمات ـ فى العصور الإسلامية المتعاقبة ـ من جماليات التعبير الفنى فى الشعر الفارسى ؛ الذى تكررت رسوم موضوعات قصائده، مثلما فى «شاهنامه الفردوسى»، و«المنظومات الخمسة للشاعر نظامى الكنجوى» ، ليصبح نظم الشعراء مصدراً هاماً من مصادر الإلهام التى حركت خيال المصورين والرسامين، الأمر الذى نتج عنه ازدهار فن التصوير الإسلامى، ليمتزج التصوير بالشعر فى علاقة حميمية ظهرت آثارها الجمالية فى إبداع تلك المنمنمات، حتى صارت صنواً للقصائد، لا تقل عنها قيمة، وارتقت إلى المستوى الفنى والجمالى لنظم الشعراء، واستحالت معادلاً بصرياً للمنظوم الشعرى.

وقد رأى المستشرقون «أن عظمة ومجد التصوير الإسلامى الفارسى، تكمن فى شروحه للمخطوطات»؛[1] وأن ذلك ليس «تقليلاً من شأن التصوير الفارسى، إذ أن الفنانين الإيطاليين كانوا شارحين أيضاً، من البداية إلى النهاية، مستلهمين موضوعاتهم من قصائد الشعر، والقصص الدينى فى التوارة والإنجيل»[2].

على أن النقاد قصدوا(*) فى تعبير مصوّرات زخرفية أو إيضاحية، أو شروح، استخدام اصطلاح شكلى للدلالة على الموضوع فحسب، «ذلك أن الفنان الموهوب يقصر

---

(١) لورنس بنيون: قصائد نظامى، ص١ .

(٢) لورنس بنيون، ويلكنسون، وجراى: منمنمات التصوير الفارسى، ص٧.

(*) جاء هذا الرأى، وما يليه فى المرجع السابق، الصفحة نفسها.

اهتمامه كله على براعة تصميماته، ولا يعير غيرها من الاعتبارات انتباهاً؛ فالفنان المبدع يبث فى تصميمه روحاً معبرة عن قصته، تتجلى فى تشكيل صورتها، واختيار ألوانها، وتحديد العلاقات التى يكتشفها، بحيث تعكس موضوعه فى إتقان، وفى قدرة على تمثيل الشخوص وما يحيط بها»[١].

. ولما كانت منمنمات التصوير الإسلامى قد نشأت فى ظلال مخطوطات الشعر، وعاشت مرتبطة بالتعبير عن موضوعات قصائده، فإن دراستها من منطلق مدى تأثر المصور بجماليات التعبير الفنى فى الشعر، والذى انعكست رقته فى رسوم تلك المنمنمات، حتى استحالت الصور الشعرية، وأخيلة الشعراء، وبلاغة تعبيرهم، أكثر واقعاً.

وفى ضوء ذلك يرى الباحث أن منمنمات مخطوطات الشعر الفارسى، فى تصميمها، وجمال التعبير الفنى، قد تأثرت بجماليات التعبير الفنى والبلاغى فى مثنويات الشعر الفارسى، كما اشترك الشعر العربى واللغة العربية، فى التأثير على إبداعات الشعر الفارسى، لينتقل التأثير إلى منمنمات التصوير الإسلامى، كذلك يظهر بصورة جلية تأثير العقيدة والتصوف الإسلامى؛ والموروث الثقافى لتلك الحضارات قبل دخولها دين الإسلام، بالإضافة إلى البيئة المكانية والزمانية، وما كان لهما من تأثير واضح فى إبداع تلك المنمنمات، فضلاً عن اتباع «الفنان المسلم» فى تصميمه للمنمنمة، وتنظيمه للفراغ الصورى، لفكر رياضى فلسفى قائم على الحسابات الهندسية الدقيقة.

ورغم وجود دراسات(*) عدة حول علاقة الشعر بالفنون الجميلة، إلا أنه لوحظ أن دراسة العلاقة بين التصوير الإسلامى والشعر، مازالت تفتقر إلى الدراسات النقدية المتخصصة، فقد حظى التصوير الأوربى بالدراسة فى علاقته بفن الشعر، وافتقدت الدراسات العربية البحث فى قيمتى التوازى والالتقاء بين فنى الشعر والتصوير الإسلامى، ذلك أن فن المنمنمات ارتبط ارتباطاً وثيقاً بمخطوطات الشعر والأدب.

---

(١) ثروت عكاشة : التصوير الفارسى والتركى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص١٣.

(*) على سبيل المثال دراسة «نعيم حسن اليافى»: «الشعر بين الفنون الجميلة» سنة ١٩٦٨م، ودراسة «عبد الغفار مكاوى» قصيدة وصورة سنة ١٩٨٧م، ودراسة «غبريال وهبه»: «أثر الكوميديا الإلهية لدانتى فى الفن التشكيلى» سنة ١٩٨٧.

وفى هذا السياق يسعى الباحث لدراسة نقدية تحليلية لمنمنمات التصوير الإسلامى، والخاصة بالتعبير عن موضوعات قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، بهدف التوصل إلى الكشف عن القيم الجمالية والتعبيرية فى رسوم تلك المنمنمات، ودراسة قيمتى التوازى والالتقاء بين فَنَّى الشعر والتصوير الإسلامى .

مشكلة البحث

تحددت مشكلة البحث فى التساؤلين التاليين :

أولاً : هل يمكن الكشف عن القيم الجمالية فى منمنمات المنظومات الخمسة؟

ثانياً : هل يمكن الكشف عن القيم التعبيرية فى منمنمات المنظومات الخمسة؟

فروض البحث

يفترض البحث التالى :

أولاً : إمكانية الكشف عن القيم الجمالية فى منمنمات المنظومات الخمسة.

ثانياً : إمكانية الكشف عن القيم التعبيرية فى منمنمات المنظومات الخمسة.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى التالى :

أولاً : الكشف عن قيمتى التوازى والالتقاء بين فَنَّى التصوير والشعر.

ثانياً : الكشف عن القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات التصوير الإسلامى، الخاصة بالتعبير عن موضوعات قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى».

أهمية البحث

ترجع أهمية البحث إلى التالى :

أولاً : استخلاص نظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامى من واقع العقيدة الإسلامية والفكر الصوفى.

ثانياً: دراسة قيمتى التوازى والالتقاء بين فَنَّى الشعر والتصوير الإسلامى .

ثالثاً: الكشف عن أثر مثنويات الشعر الفارسى فى إثراء القيم الفنية، الجمالية والتعبيرية فى منمنمات التصوير الإسلامى .

رابعاً: الكشف عن أثر الفكر الفلسفى الرياضى، فى تصميم منمنمات قصائد «المنظومات الخمسة».

خامساً: إثراء مجالات النقد والتذوق الفنى، والتربية الجمالية.

سادساً: يشتمل البحث بين دفتيه على منمنمات قصائد المنظومات الخمسة للشاعر «نظامى الكنجوى» فى مدرستى «تبريز» و«أصفهان» فى آن واحد.

منهجية البحث

يتبع الباحث المنهج الوصفى التحليلى .

خطوات البحث

أولاً: الإطار النظرى

أ- دراسة نقدية لنظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامى.

ب - دراسة نقدية لقيمتى التوازى والالتقاء بين فَنَّى التصوير والشعر.

ثانياً: الإطار العملى

دراسة نقدية تحليلية لاستخلاص القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات «المنظومات الخمسة»، من منطلق الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية؛ والتى تعد بمثابة «عِيَار» يؤكد قيمتى التوازى والالتقاء بين الصور والقصائد، أو بين منمنمات التصوير الإسلامى، ومثنويات الشعر الفارسى .

حدود البحث

تقتصر الدراسة على منمنمات التصوير الإسلامى، الخاصة بالتعبير عن موضوعات قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، فى العصر الصفوى. (٩٠٧ - ١١٤٨هـ) - (١٥٠٢ - ١٧٣٦م) بمدرستيه، الفنية الأولى بين سنتى (٩٤٦- ٩٥٠هـ) -

(١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م) وتم إنجازها فى مدينة «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» (٩٣٠-٩٨٤هـ) - (١٥٢٤-١٥٧٦م) وهى محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم٢٢٦٥، والثانية بين سنتى (١٠٢٩ـ ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠ـ ١٦٢٤م). وتم إنجازها فى مدينة «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» (٩٨٥ ـ ١٠٣٨هـ) ـ (١٥٨٧ـ ١٦٢٩م) وهى محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية»، الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

مصطلحات البحث

القيم

«القيمةُ» قيمةُ الشىء: قَدرُه، وقيمةُ المتاع: ثمنهُ (ج) قِيَم[1].

وتطلق لفظةُ «القيمة» على ما هو جدير باهتمام المرء، وتصبح القيمة مضافة، إذا كانت لشىءٍ مستحق التقدير من أجل غرض معين، كما فى الأشياء التراثية، أو التى مر عليها حقب طويلة من الزمن، أو الوثائق التاريخية . أما «الحق» و«الخير» و«الجمال» فهى قيم مطلقة فى مفهوم قدامى فلاسفة الإغريق.

ولكل مجتمع ـ فى عصر معين ـ قيمه الخاصة، النابعة من معتقداته، ومُثله، وأفكاره، ونظمه، ومفهوماته تجاه الأشياء، ومن ثَمَّ يتحدد بمعايرها تقدير موضوع القيم فى هذا المجتمع؛ بالإضافة إلى أن قيمة الأشياء تتخذ قدرها من تقييم الإنسان لها، ومن هنا تفرض ذات المتأمل، وعاطفته وثقافته، ومعرفته بالوجود، قدرٌ فى موضوعية القيمة أو التقييم.

وفى هذا السياق؛ «يكمن قدر القيم فيما تحمله من معان، وأفكار لها القدرة الفعالة فى التأثير الإيجابى على سلوك الإنسان داخل المجتمع الذى يشكل جزءاً من مجموع أفراده».

القيم الجمالية

أما الإحساس بالجمال، ونزوع الإنسان نحوه، فهو ظاهرة إنسانية ارتبطت بالتعبير الإنسانى؛ ومنذ بدء التاريخ كان الاهتمام بموضوع «الجمال»، وتجسّد هذا الاهتمام فى

---

(١) مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز،، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٠، ص٥٢١.

فنون الحضارات القديمة، فجاء فى تعبيرات نفعية وطقوسية، لا تخلو من دلالات وقيم جمالية، مرتبطة بمفهومات تلك الثقافات .

وحينما يُذكر «الجمال» فإن ذلك يعنى زمناً من الارتياح والتوازن، يشعر به المشاهد والمتأمل، فالجمال فى جوهره الكامن يؤدى إلى الإحساس بلذة الابتهاج، والشعور بحالة من الغبطة والرضا .

وقد رأى «أفلاطون» أن الجمال يكمن فى التناسب والتناسق كقيمة تحقق النظام ذلك أن : «التناسق والتماثل ينتقلان فى كل مكان إلى الجمال والفضيلة»[١].

وذهب «أرسطو» (٣٨٤ ــ ٣٢١ ق م) فى كتاب «فن الخطابة» إلى أن «الجميل هو الخليق بالمديح، إذ هو مرغوب فى ذاته، أو ما هو لذيذ لأنه خير»[٢].

كما رأى الإمام «الغزالى» (٤٥١ ـ ٥٠٥هـ) أن : «كل ما فى إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك» وأن «إدراك الجمال فيه عين اللذة، واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها»[٣].

وفى «الموسوعة الفرنسية» ذكر «ديدرو» أن «الجمال لفظ نسبى يدل على القدرة على إثارة علاقات مستساغة فى نفوسنا... وأن كل ما يمكنه أن يثير فينا إدراك العلاقات فهو جميل»[٤].

ورأى «جورج سانتيانا» (١٨٦٣ ـ ١٩٥٣م) أن الجمال «قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشىء، خلعنا عليها وجوداً موضوعياً... ولا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة فى نفس أحد»[٥].

---

(١) فردريك كوبلستون : تاريخ الفلسفة ـ المجلد الأول ـ ترجمة «إمام عبد الفتاح إمام»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٥١.

(٢) المرجع سابق: ص٤٨١.

(٣) أبو حامد محمد بن محمد الغزالى : إحياء علوم الدين، المجلد الرابع، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص٣١٤، ص٣١٦.

(٤) شارل لالو: مبادئ علم الجمال، ترجمة «مصطفى ماهر»، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٠٦.

(٥) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة «محمد مصطفى بدوى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص٩٢.

وكان «أ.إ. ريتشاردز» فى كتابه «أسس علم الجمال» الذى نشره سنة ١٩٢٢م بالاشتراك مع عالم النفس «أوجدن» والناقد «جميس دود»، وبعد استعراضهم لما ورد فى النظريات الجمالية خرجوا بتعريفهم الخاص الذى رأوا فيه: «أن الجمال هو ما يؤدى إلى توازن الحواس»(١).

ورأى «ولترستيس» (١٨٨٦ ـ ١٩٦٧) أن الجمال هو «امتزاج مضمون عقلى، مؤلف من تصورات تجريدية غير إدراكية، مع مجال إدراكى، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلى، وهذا المجال الإدراكى لا يمكن أن يتميز أحدهما عن الآخر»(٢).

كما تعرف القيمة الجمالية بأنها «قدرة الشىء أو قوته على إحداث نوع معين من الاستجابة الجمالية فى المشاهد القادر على هذه الاستجابة»(٣).

ويرى «محسن عطيه» أن : «هناك صفات جمالية نظمها الفنان بطريقة فريدة تجعل المتذوق يصف العمل الفنى بالرقة، وتتوقف على هذا التجميع القيمة الجمالية التى تنسب إلى هذه الصفات»(٤).

ولعل الفنان فى تعبيره الفنى والجمالى يبغى عين اللذة، التى تتركُ أثراً فى نفس المتذوق يشعره بلذة الابتهاج، لذلك «ينبغى أن نميز على كم جهة يقال المؤثر، فإنه يقال على ثلاثة معان: على النافع، واللذيذ، والجميل. فالجميل هو المؤثر بالطبع. والمؤثر عند واحد من الناس من هذه غير المؤثر عند الآخر. فإن الجميل آثر عند الحكماء، والنافع آثر عند مُدبرى المدن، واللذيذ آثر عند المترفة»(٥) ، فيما ذكر «أرسطو».

وهكذا اتفق الفلاسفة والنقاد أن قيمة الجمال تكمن فيما يحققه للإنسان من توازن، مع قدر من الاستمتاع واللذة.

---

(١) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة «إحسان عباس» و«محمد يوسف نجم»، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١، الجزء الثانى، ص١١٩.

(٢) ولتر. ت . ستيس: معنى الجمال، ترجمة «إمام عبد الفتاح إمام»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٧٣.

(٣) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى، ترجمة «فؤاد زكريا»، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤، ص٦٥٠.

(٤) محسن محمد عطيه: نقد الفنون، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٢، ص٢١.

(٥) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الجدل، تحقيق «محمد سليم سالم»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٦٥.

«عَبَرَ» فلانٌ النهرَ .. عبراً، وعُبُوراً: قَطَعَهُ من شاطىء إلى شاطىء . فهو عابرٌ، وعبَّارٌ.

«عَبر» عما فى نفسه، وعن فلان: أعرب وبين بالكلام(١).

ومن ثَمَّ يشير مفهوم التعبير «لغة» إلى عملية تحول أو انتقال من حال إلى حال آخر. وقد أوضح «ديوى» أن الأصل الاشتقاقى لكلمة «تعبير» فى اللغة الإنجليزية إنما يشير «فى الأصل إلى عملية عصر أو ضغط»(٢).

«وبهذا المعنى قد يكون التعبير الذى يقدمه لنا الفنان فى عمله الفنى أشبه ما يكون بالرحيق أو العصارة التى هى خلاصة أو زبدة العمل المعتصر... ومن المؤكد أن جهد الفنان فى التعبير نشاط إبداعى ليس من الصناعة فى شىء لأنه جهد إنسانى أصيل يريد الفنان من ورائه أن يحيل الموضوع الجمالى إلى حقيقة ناطقة... ومن هنا فإن «قيمة التعبير» فى العمل الفنى تمثل تلك العملية الإبداعية التى يتمكن الفنان عن طريقها من بث حياته الخاصة فى صميم المادة»(٣).

فالتعبير إذن يمثل العنصر الإنسانى فى العمل الفنى، «ويمثل الصلة القوية التى تربط بين الفنان وعمله الفنى، ونحن نشعر بما يهدف إليه الفنان إذا ما توصلنا إلى استيعاب تعبيره الفنى»(٤).

وقد نشأ التعبير مع بداية خلق الإنسان، فكان يُعبر عما فى نفسه بالصوت قبل أن يعرف لغة الكلام، وكان تعبير الإنسان الأول على جدران الكهوف عما يشعر به من مخاوف تجاه الطبيعية التى يعيش فيها، فى رسوم كشفت لنا عن قدر متميز من الحساسية الجمالية المرتبطة بالتعبير عن المشاعر الفطرية، والتى ضمنها حيز الوجود

---

(١) مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، مرجع سابق، ص٤٠٤.

(٢) راجع: جون ديوى : الفن خبرة، ترجمة «زكريا إبراهيم»، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣، ص١١١.

(٣) زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣، ص٩٦، ص٩٧.

(٤) محسن محمد عطيه: القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، دار الفكر العربى، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٦٦

الجمالى فى صورة موضوعية، وهو ماأكدته نظرية «الجشطلت» حينما رأى أصحابها «أن التعبير هو جشطلت من نمط جد أولى»[1].

ولما كان الفنان أثناء ممارسته الإبداعية، إنما يُعبر عن نفسه وعن الأحداث فى المجتمع الذى يعيش فيه، متأثراً بتكوينه الثقافى والاجتماعى، معتصراً ذاته، معبراً عن رؤيته، مجسداً أفكاره بجعلها فى نطاق الحواس، وحيز الوجود الجمالى، لتكمن قيمة «التعبير» إذن فيما تضيفه من إثارة تولد فى نفس المتذوق صوراً أخرى، مماثلة لما أراد الفنان أن يعبر عنه، فالكلمات، والألوان، والأنغام، أشياء مجردة تكتسب قيمتها حينما تصاغ فى قصيدة، أو لوحة، أو معزوفة موسيقية، فتستحيل تعبيراً يتضمن معانى، وأفكاراً تُحلق فى نطاق الحواس، وحيز الوجود، لها دلالاتها الجمالية التى يلتحم عن طريقها الفنان مع الناس والمجتمع الذى يعيش فيه ويشكل جزءاً من مجموع أفراده.

«وحين يقول بعض فلاسفة الجمال(*) إن الفن هو تلك القدرة الفعالة على إحالة كل شىء إلى تعبير، فإنهم يعنون بهذا القول أن أى موضوع تمتد إليه يد الفنان، لا يمكن أن يظل مجرد موضوع، بل هو يستحيل إلى ظاهرة تحمل فى باطنها من التعبير ما يجعلها متضخمة بالقيم والمعانى والدلالات، عامرة بالمشاعر والعواطف والانفعالات»[2].

المنمنمات

«نَمْنَمَ» الشىءَ: نقَشَهُ وزَخرَفَهُ. يقال نَمْنَم كتابَه.

«المُنَمْنَمُ» المُزخْرفُ المُرقَّش[3]. النِّمْنِم: الأَثَرُ تتركه الريح على التُّراب. واحدته: نِمنِمَة.

«والمُنمنماتُ تصاويرُ دقيقةٌ، وكثيراً ما تكونُ للصُّور الشخصيَّة فوق ورق رقى أو قطع من العاج بُدِى فى رُسْمِها مُنْذُ عصر النَّهضة، أو هى للصُّور الإيضاحية فى

---

(١) بول جيوم: علم نفس الجشلطت، ترجمة «صلاح مخيمر» و«عبده ميخائيل»، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢٦١.

(*) لعل الكاتب يقصد الفيلسوف الإيطالى «بندتوكروتشه».

(٢) زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان، مرجع سابق، ص٩٨.

(٣) مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، مرجع سابق، ص٦٣٦.

المخطوطات(١) ؛ كما تعرف المنمنمة بأنها «صورة دقيقة لتزيين المخطوطات الإسلامية»(٢).

المنظومات الخمسة

«تشكل المنظومات الخمسة للشاعر «نظامى» إحدى المؤلفات العظمى للأدب الفارسى فى القرون الوسطى، ولا يوجد ترجمات أو تفسيرات تصل إلى حد تفريغها بغناء ودقة أفكارها»(٣).

بيد أن المنظومات الخمسة أو «خمسة نظامى» تعرف أيضاً باسم «پنج كنج» أى الكنوز الخمسة. ويقترب مجموع أبياتها من ثلاثين ألف بيت من الشعر؛ وقد اتفق أغلب الباحثين المتخصصين فى شعر «نظامى» على ترتيب «المنظومات الخمسة» على النحو التالى:

المنظومة الأولى : «مخزن الأسرار».

المنظومة الثانية: «خسرو وشيرين».

المنظومة الثالثة: «ليلى ومجنون».

المنظومة الرابعة: «هفت پيكر».

المنظومة الخامسة: «إسكندر نامه».

نظامى الكنجوى

اسمه إلياس، ولقبه نظام الدين، وكانت كنيته أبامحمد، فهو نظام الدين أبو محمد إلياس بن يوسف بن مؤيد الكنجوى، وكان لقبه أو تخلصه الشعرى «نظامى».

وقد ولد «نظامى» فى «كنجه» بإقليم آران فى «آذربيجان» عام (٥٣٩هـ) ، وتوفى ودفن فى «كنجه» عام (٦٠٨هـ).

---

(١) ثروت عكاشة: المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٠، ص٢٩١

(٢) عفيف البهنسى: معجم العمارة والفن، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٥، ص٣٧.

(٣) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، ص٧.

وقد نشأ الشاعر نشأة دينيه، مُحباً للعبادة والتقوى، يتحدث بطريقة المتصوفة وأسلوبهم من بداية اشعاره، وكان الشاعر ذا ثقافة واسعة، ملماً بعلوم عصره، دينية وغير دينية، وكان على معرفة بعلم الهندسة، كما يبدو أنه قرأ شيئاً في كتب الطب، وإلى جانب معرفته بقصص الأنبياء، كان ملماً بالتاريخ الفارسي القديم، كما يبدو في شعره إطلاعه على تاريخ الفلسفة، بالإضافة إلى أن الشاعر كان من أصحاب اللسانين، وقد أثبتت اقتباساته من القرآن الكريم، والحديث الشريف، والأمثال العربية، إحاطته الكاملة باللغة العربية[١].

الدراسات المرتبطة:

أولاً: دراسات باللغة العربية

دراسة[٢] زكي محمد حسن، سنة ١٩٣٦م

قدم الكاتب في هذه الدراسة عرضاً لتاريخ التصوير الفارسي، نشأته وتطوره، وتعرض الدراسة أهم مميزات التصوير الفارسي في عصر تيمور وخلفائه، في مدرستي «هراة» و«بخاري»، والعصر الصفوي في «إيران»، وركزت الدراسة على تصوير المخطوطات الأدبية، ودواوين الشعراء، لما تمثله من أهمية عند الفرس. وعرضت الدراسة لمخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامي الكنجوي» المحفوظ بالمتحف البريطاني والذى تم إنجازه في المدرسة الصفوية الأولى، عهد الشاه «طهماسب»، وذكرت بعض خصائصه مع بعض نماذج من صوره، كما عرضت الدراسة عصر الشاه «عباس» وخلفائه، وأسلوب المصوِّر «رضا عباسي» ومدى التأثير الأوربي، وتفيد الدراسة في التعرف على خصائص ومميزات المدرسة الصفوية، ومنمنمات المنظومات الخمسة.

دراسة[٣] ،زكي محمد حسن، سنة ١٩٤٠م

قدم الكاتب في هذه الدراسة الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، وذكر الأسر التى حكمت إيران، وبين مقام إيران في تاريخ الفنون، ثُمَ عرض للطرز الإيرانية في الفن

---

(١) راجع : عبد النعيم محمد حسنين: نظامي الكنجوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٤، مواضع متفرقة.

(٢) زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام عند الفرس، الطبعة الأولى، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦.

(٣) زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٠.

الإسلامى، وحصرها فى الطراز العباسى، والسلجوقى، والطراز الإيرانى التترى، والطراز الصفوى .

ثم تعرض لدراسة العمارة الإيرانية، وفنون الكتاب، والخط الجميل وفن التذهيب فى عصر السلاجقة، وعصر المغول، والعصر التيمورى، والعصر الصفوى ؛ كذلك عرض لنشأة التصوير الإسلامى فى إيران، ومدارسه وفنانيه، والتصوير الصفوى فى مدرستيه الأولى والثانية، ومميزات الصور الإيرانية، هذا بجانب تعرض الكاتب لفنون السجاد، والخزف، والمنسوجات ... وذكر الكاتب العناصر الزخرفية الإيرانية فى العصر الإسلامى، وتأثير الفن الإيرانى الإسلامى على الفنون الأخرى، وتفيد الدراسة فى التعرف على خصائص ومميزات المدرسة الصفوية، بجانب التعرف على العناصر الزخرفية الإيرانية فى العصر الإسلامى .

دراسة[1] «بشر فارس» سنة ١٩٥٢م

يذكر الكاتب فى مقدمة دراسته أنه عرض منها شقاً فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، وشقاً فى متحف اللوفر بباريس، وقدم الكاتب الدراسة فى نصين متوافقين باللغة العربية، واللغة الفرنسية، ومن ثَمَّ يرى الباحث أن صاحب «جمالية الرسم الإسلامى» «ألكسندر بابا دوبولو» ربما رجع إلى تلك الدراسة المنشورة فى متحف اللوفر بباريس .

ويذكر الكاتب فى دراسته «إن لب الزخرفة العربية كامن فى طيات ما يسميه علماء الآثار «الأربيسك» ؛ كما رأى «أن خروج التصوير الإسلامى على أصول الهيئة البشرية، إنما تستدعيه نية مستقرة فى الطبع، مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق» ، ويذكر الكاتب أهمية اللون فى التصوير الإسلامى فى أنه «يزيد فى فعل التمنيق يستعمله المنقش المسلم لذاته وكذلك ينزله منزلة الغاية بأن يقيمه مقام الضوء. وهكذا يجيء اللون موفور الإشباع...»، أما الخط فهو إشارة كلها وقار، بنيت على وضع معلوم، ثُمَ هو سمة لإيمان يجيش بتعظيم الخالق...

---

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسى للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٥٢.

وتلك دراسة من الدراسات الأولى التى بحث الكاتب فيها عن أثر العقيدة الإسلامية فى جمالية الفن الإسلامى، ويستفيد الباحث من هذه الدراسة فى الأبعاد الجمالية والتعبيرية، التى أكدها الكاتب فى بحثه.

دراسة[1] «عبد النعيم محمد حسنين» سنة ١٩٥٤م

وهى دراسة شاملة عن الشاعر «نظامى الكنجوى» عصره، وبيئته، وشعره، وهى بعد من الدراسات الهامة المرتبطة بموضوع البحث من الناحية النظرية، فهى تقدم دراسة تاريخية عن عصر الشاعر وبيئته، والتعريف به وذلك فى جزءها الأول، وفى الجزء الثانى قدم الكاتب دراسة للمنظومات الخمسة، وعرض لدراسة كل منظومة، مع ترجمة لبضعة آلاف من أبيات المنظومات الخمسة، ولعل الكاتب فى دراسته يكون قد قدم دراسة وافية لنظامى وشعره، ويستفيد الباحث من ترجمة الكاتب لشعر المنظومات الخمسة، والذى يعد جزءًا هاماً ورئيسياً فى موضوع الدراسة، من حيث علاقة مضمون القصائد برسوم المنمنمات.

دراسة[2] «نعيم حسن اليافى» سنة ١٩٦٨

تعرض الدراسة علاقة فن الشعر بالفنون الجميلة، والعلاقة بين أبنية الفنون، وأوجه التقابل واللقاء الممكنة بينهما، وعلاقة أدوات الشعر، بأدوات الرسم، وكيف نُظر إلى هذه العلاقة خلال الفترات الكلاسيكية، والرومانسية، والفترات الحالية . ويستفاد من هذه الدراسة فى التعرف على علاقة الشعر بالتصوير فى فترات مختلفة من خلال عرض النقاد والفلاسفة، ومعرفة نقاط الالتقاء، والاختلاف بين فَنَّى التصوير والشعر.

دراسة[3] «حسن الباشا» سنة ١٩٧٠م*

يشير الكاتب أن «مقامات الحريرى» حظيت بعناية الرسامين الإسلاميين فى العصور الوسطى ، وأنه ينسب إلى «القاهرة» مجموعة من نسخ المقامات المزوقة بالتصاوير،

---

(١) عبد النعيم محمد حسنين : نظامى الكنجوى، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٥٤م.

(٢) نعيم حسن اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م.

(٣) حسن الباشا: التوافق فى الأسلوب بين أدب مقامات الحريرى وبين تصاويرها القاهرية:

* وزارة الثقافة : أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ـ مارس / إبريل ١٩٦٩، الجزء الأول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٧٠.

ويتضح من هذه النسخ أن رسامى «القاهرة» كانوا أكثر الرسامين توفيقاً فى ترجمة لغة المقامات إلى تصاوير لا تقل فى مستواها الفنى عن قيمتها الأدبية؛ «فمن الملاحظ أن مقامات الحريرى تمثل درجة عالية فى استخدام المحسنات اللفظية كالجناس والتورية والوزن، وفى التلاعب بالألفاظ على حساب المعنى، والمبالغة فى استخدام الزخرفة اللغوية، وفى إظهار التمكن من اللغة، ومعرفة المترادفات».

وأوضحت الدراسة أن رسامى منمنمات مقامات الحريرى - فى نسخ مختلفة ـ قد تأثروا بالأسلوب اللغوى فى تصويرهم لمنمنمات تلك المقامات، وذكر الكاتب أن التوافق فى الأسلوب بين أدب مقامات الحريرى وبين تصاويرها القاهرية، المحفوظة فى «المكتبة البودلية» فى أكسفورد، بالإضافة إلى أسلوب تصاويرها الزخرفية، أكسب الرسام معظم الوجوه طابعاً واحداً ... أى أن الرسام استخدم فى رسم الوجوه أسلوباً يشبه أسلوب الجناس الذى استخدمه «الحريرى» فى ألفاظ المقامات.

والنتائج التى توصلت لها الدراسة، تعكس مدى تأثر الرسامين فى تصاويرهم بما ورد فى قصائد الشعر والأدب من أسلوب فنى، فضلاً عن مضمون القصائد.

دراسة[1] «ثروت عكاشة، سنة ١٩٨٣

يبدأ الكاتب دراسته بمقدمة تاريخية للتصوير الفارسى الإسلامى، عرض فيها خصائص التصوير الفارسى ومميزاته، كما قدم دراسة للتصوير الفارسى فى عصر الإيلخانات المغول، وفى العصر التيمورى الأول والثانى، وعرض نماذج لمخطوطات الشعر ومنمنماتها، وفى الجزء الرابع من الدراسة قدم دراسة للتصوير الصفوى فى عهدى الشاه «طهماسب»، و«عباس» وخلفائه، قدم من خلالها نماذج لمخطوطات الشعر ومنمنماتها التى أُنجِزت فى العصر الصفوى، أما القسم الثانى من الدراسة فقد تعرض فيه الكاتب للتصوير الإسلامى التركى .

وتفيد الدراسة فى التعرف على القيم الجمالية فى التصوير الفارسى الإسلامى، وخصائص التصوير الصفوى، والدراسة التحليلية للكاتب لصور منمنمات «المنظومات الخمسة» والتى تم إنجازها فى عصور مختلفة ذكرها الكاتب فى دراسته.

---

(١) ثروت عكاشة : التصوير الفارسى والتركى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣.

دراسة[1] «ثروت عكاشة» سنة ١٩٩٢م

تعرض الدراسة فن «الواسطى» من خلال مقامات «الحريرى»، ويبدأها الكاتب بمقدمة عن فن المقامة، وأخرى عن ازدهار التصوير العربى فى القرن الثالث عشر، وأسلوب مدرسة بغداد، بعد ذلك يعرض العناصر التشكيلية والجمالية بمخطوطة الواسطى، والموضوعات المصورة التى تناولها «الواسطى»، من مشاهد طبيعية، والحياة اليومية، والحياة الدينية، والحياة القضائية، والعمائر، وأخيراً يعرض الكاتب موجز المقامات، وصور المنمنمات.

والدراسة عبارة عن أثر مصور لمنمنمات «مقامات الحريرى»، المحفوظة بدار الكتب القومية بباريس تحت رقم ٥٨٤٧.

دراسة[2] «عبد الغفار مكاوى» سنة ١٩٨٧م

تبحث الدراسة فى جزئها الأول علاقة فَنَّى الشعر والتصوير عبر عصور مختلفة، وتعرض لآراء الفلاسفة منذ العصر الإغريقى والرومانى، وصولاً لآراء النقاد فى العصر الحديث، وتحلل الدراسة طبيعة التأثير والتأثر وبين فَنَّى التصوير والشعر، ويقدم الكاتب فى جزئها الثانى قصائد لمجموعة من الشعراء الأوربيين، تأثروا فى نظمهم لتلك القصائد بأعمال النحت والتصوير فى عصور مختلفة، كما تعرض الدراسة لنماذج من أعمال النحت والتصوير التى استوحى فيها الفنان عمله من قصائد الشعراء.

وهكذا عرضت الدراسة علاقة التأثير والتأثر بين الفنين؛ ليستفيد الباحث فى عرضها التاريخى لمفهوم العلاقة بين فَنَّى التصوير والشعر، وعلاقة التوازى والاقتراب بين الفنين، والتأثير المتبادل بينهما.

دراسة[3] «محسن محمد عطيه» سنة ١٩٩٧م

يعرض الكاتب فى هذه الدراسة، الأساليب، والتقنيات والمذاهب الفنية، التى تساعد معرفتها المتذوق لقدر من الاستمتاع بأعمال الفن، مشيراً إلى أن الفنان يحول الجمال

---

(١) ثروت عكاشة: فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢.
(٢) عبد الغفار مكاوى : قصيدة وصورة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.
(٣) محسن محمد عطيه : تذوق الفن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.

الطبيعى إلى جمال فنى، وتقدم الدراسة خمس خطوات تصف تطور عملية التأليف التشكيلى، ليذكر أن «تأليف الأعمال الفنية يتطلب نوعاً من التنظيم الشكلى، بمعنى ترتيب العناصر المتشبعة من خطوط، ومساحات، وألوان، وفراغات...» وأول خطوة فى تطور عملية التأليف تتمثل فى الاختيار، أى اختيار الفكرة، ثُم تحديد بؤرة الاهتمام فى التكوين الفنى، تأتى بعد ذلك الخطوة الثالثة من خطوات تنظيم العمل الفنى، والتى توجه تطوره وهى عملية تحقيق التوازن الشكلى بين العناصر المختلفة، وعملية الإيحاء بالحركة هى الخطوة الرابعة فى تطور التأليف البنائى فى العمل الفنى، والخطوة الخامسة هى عملية تشكيل الفراغ. كما تعرض الدراسة تطور تمثيل العمق الفراغى فى فنون النحت والرسم والتصوير.

وتفيد الدراسة فى التحليل الجمالى فى صور المنمنمات، موضوع البحث، والتعرف على القيم التشكيلية فى أعمال الفن من أساليب وتقنيات تساعد المتذوق فى الاستمتاع الجمالى .

دراسة(١) «محسن محمد عطيه» سنة ٢٠٠٠م

تعرض الكاتب فى دراسته لمفهوم القيم فى الفنون التشكيلية، ودراسة القيم الجمالية فى فنون الحضارات المختلفة، وقدم دراسة نقدية تحليلية لموضوع الجمال فى أعمال الفن، من الناحية النفعية، والمثالية الرياضية، ونقاط الجذب الجمالى، ونسبية أحكام التفضيل الجمالى، ثُمَ عرض لجمالية الفن الإسلامى، وتشير الدراسة إلى أن الفنان المسلم فى رسومه للمنمنمات يبدو وكأنه يفسر الألفاظ بالصور؛ ومن ثَمَّ تفيد الدراسة فى التعرف على القيم الجمالية فى التصوير الإسلامى وجمال التعبير الفنى فى فن المنمنمات.

ثانياً: دراسات معُربة

دراسة(٢) «الكسندر بابادُويُولو» سنة ١٩٧٩

يقدم الكاتب فى هذه الدراسة، العناصر الأساسية لرسالته «جمالية الرسم الإسلامى» والتى ناقشها فى جامعة «السوربون» سنة ١٩٧١م، وتولت نشرها مصلحة

---

(١) محسن محمد عطيه: القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، دار الفكر العربى، القاهرة، ٢٠٠٠.

(٢) ألكسندر بابا دُويولو: جمالية الرسم الإسلامى، ترجمة وتقديم «على اللواتى»، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٧٩م.

استنساخ الرسائل التابعة لجامعة «ليل» سنة ١٩٧٢م، وتقع الرسالة فى ستة مجلدات، وتحتوى على ٨٨١ لوحة، و٢٧٠ شكل بيانى، و٢٨٧ بين خرائط ومنحنيات ورسوم تخطيطية، وتمثل تلك الدراسة مرحلة هامة من مراحل استكشاف التراث الفنى الإسلامى، ومحاولة فهمه فهماً عميقاً انطلاقاً من معطياته المتفردة ومنطقه الخاص .

والفكرة المحورية لهذه الدراسة، خلاصتها أن الآراء الواردة فى الأحاديث النبوية الشريفة، والتى تحرم تصوير الكائنات الحية، لم ينتج عنها تخلف التصوير التشبيهى فى الحضارة الإسلامية، أو سقوطه فى الهامشية كما يظن عادة.

ويرى «بابا دوبولو» أن الجمالية المتفردة للفن الإسلامى لم تكتف سلبياً بملائمة الفقه الإسلامى، والإعراض عن النقل الواقعى للعالم، بل إنها تجاوزت ذلك إلى التعبير إيجابياً عن الروح الإسلامية، عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل إبداعات الذهنية العربية الإسلامية فى العصور الوسيطة، إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامى «صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله».

ويؤكد الكاتب أنه رغم اختلاف التأثيرات على الفن الإسلامى، إلا أنه يمكن فى الحال تمييز الرسوم الإسلامية عن غيرها بيزنطية كانت أو قبطية، كما يمكن تمييزها عن فنون الشرق الأقصى ؛ ويرى أن مؤرخى الفن الإسلامى قد ارتكبوا خطأً حين أشاروا إلى ما يسمونه «نقصا فى المهارة» وحين قالوا إن الرسامين «لم يعرفوا بعد قواعد المنظور».

ويقدم الكاتب فى دراسته إحصائية للوالب والأرابيسك فى الرسوم الإسلامية، ويرى أنه عندما ندرك هذا المبدأ فى الفن الإسلامى ينكشف سر تنظيم الصور، وأن قراءة هذا التنظيم ليست دائما سهلة، فقد اختار «الفنان المسلم» أساسا للوالب والأرابيسك فى صناعة التزويق وفى زخرفة أشغال الخشب وغيرها، فكان من الطبيعى أن يختاروا المنحنيات ذات هياكل أساسية خفية تنظم الفضاء المستقل للرسوم.

وعرض ملخص الرسالة نماذج من المنمنمات الإسلامية طبق فيها «دوبولو» المبادئ التى توصل إليها فى عمل المنحنيات واللوالب المتولدة فى تلك المنمنمات.

وفى نهاية الدراسة يقرر الكاتب «أننا نستطيع التأكيد فى آن واحد أن الفنان المسلم قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون».

ثالثاً: الرسائل الجامعية

دراسة[1] «زينب رافت السجينى» سنة ١٩٧٨

أوضحت الدراسة أن المنمنمات الإسلامية فى المدرسة العربية، تقوم على منهج خاص وضعه الفنان العربى لتحقيق نوع من التكامل البنائى فى تصميم المنمنمة؛ ومن جهة أخرى ارتباطها بمكونات البيئة، كما توصلت الدراسة إلى أن المنمنمة فى المدرسة العربية تقوم فى بنائها على الالتزام بأسس رياضية، وأن إعدادها كان قائماً على منهجية خاصة فى طريقة تجهيز الورق، وإعداد الألوان، ورسم عناصر المنمنمة، كما عرضت الدراسة لفن الكتابة فى المخطوطات العربية، وأسس تصميم المنمنمة الإسلامية، وعناصر التشكيل فى المنمنمة العربية.

دراسة[2] «حكمت محمد بركات» سنة ١٩٨٦م

تهدف الدراسة إلى توضيح أهمية أثر البيئة على تصاوير المخطوطات المملوكية فى «مصر» و«سوريا»، وظهر نتيجة الدراسة أن التأثير البيئى المحلى يعد أقل تأثيراً فى تصاوير المخطوطات، وذلك نتيجة للعوامل السياسية، والثقافية، وعامل نسخ المخطوطات، وأن تأثير المدرسة العربية كان قليلاً بالنسبة للتأثيرات الأخرى، وأكدت الدراسة على أن المدرسة المملوكية مدرسة قائمة بذاتها، وليست فرعاً من المدرسة العربية، وأن أساليب التعبير الفنية فى المخطوطات المملوكية مختلفة بين الواقعى، والطبيعى، والزخرفى، والقصصى .

كما أكدت الدراسة على أنه : «كان للعقيدة الإسلامية أثرٌ فى أساليب التعبير على الأشكال الفنية فى المخطوطات المملوكية على وجه الخصوص، وفى تصاوير المخطوطات العربية بوجه عام...».

---

(١) زينب رافت السجينى : أسس تصميم المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراه «غير منشورة» كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٨.

(٢) حكمت محمد بركات: أثر البيئة على الأشكال الفنية فى المخطوطات المملوكية، رسالة دكتوراه «غير منشورة»، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٦.

دراسة[1] «انصار عوض الله رفاعى» سنة ١٩٩٦م

تعرضت الدراسة لفلسفة الجمال فى الفن الإسلامى، وأثرها على القيم الجمالية، والمحتوى التعبيرى للفن الإسلامى وفلسفته الجمالية، كما تعرضت بالدراسة للزخارف الإسلامية، مفهومها، ومسمياتها، وتطورها، والمحتوى التعبيرى للخط العربى، والتكرار فى الزخارف الإسلامية.

دراسة[2] «عبير صبرى غنيم» سنة ٢٠٠٠

قدمت الباحثة فى دراستها تحليلاً مقارناً للقيم الفنية فى منمنمات المدرستين العربية والفارسية، وتعرضت بالدراسة للعوامل المؤثرة فى المنمنمات الإسلامية، والتى تركزت فى تأثير العقيدة الإسلامية، واللغتين العربية والفارسية، وتوصلت الدراسة إلى وجود تشابه فى أسلوب صياغة القيم الفنية، كما عرضت الدراسة للقيم العامة، والقيم الفنية فى منمنمات المخطوطات الإسلامية.

رابعاً: دراسات باللغة الإنجليزية

دراسة[3] «لورنس بنيون» سنة ١٩٢٨

تعرض الدراسة مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، المحفوظ بالمتحف البريطانى، وتشتمل على جزأين، الأول يتعرض للمخطوط، والشاه «طهماسب» الذى أنجر فى عهده المخطوط المعنى بالدراسة وذِكر رسامى البلاط الملكى، كما فقد عرض للفن فى بلاد الفرس، ثم يتحدث عن حياة «نظامى» أما الجزء الثانى من الكتاب فقد عرض فيه لقصائد «نظامى» ومنظوماته الخمسة «مخزن الأسرار، خسرو وشيرين، ليلى ومجنون، هفت بيكر، إسكندر نامه».

---

(١) أنصار عوض الله رفاعى : المحتوى التعبيرى للفن الإسلامى وفلسفته التربوية، رسالة ماجستير «غير منشورة»، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٦.

(٢) عبير صبرى غنيم: القيم الفنية فى المنمنمات الإسلامية فى المدرستين العربية والفارسية، رسالة ماجستير «غير منشورة» كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٠م.

(٣) لورنس بنيون: قصائد نظامى.

ويقدم فى متن الدراسة مجموعة صور منمنمات «المنظومات الخمسة» المحفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

دراسة[١] «بنيون، ويلكنسون، وجراى» سنة ١٩٣٣

وهى دراسة تشتمل على مجموعة من المنمنمات الفارسية الإسلامية، مع نقد وصفى لهذه المنمنمات، ويتضمن الكتاب مقدمة عن المخطوطات الفارسية، وقد قسم المؤلفون فى تلك الدراسة كتابهم إلى عدة فصول، اشتملت على دراسة منمنمات التصوير الفارسى قبل الغزو المغولى، وأسلوب كل مدرسة فى تناولها لموضوعات التصوير، ويذكر المؤلفون بدايات الأسلوب الفارسى، والتغيرات التى حدثت فى هذا الأسلوب فى القرن الرابع عشر، مع تخصيص فصل للمدرسة التيمورية، ومدرسة «بهزاد» وتلاميذه فى أواخر القرن الخامس عشر، كما يتعرض المؤلفون لخصائص الفترة الصفوية الأولى، والتصوير فى عصر الشاه «عباس» وخلفائه.

دراسة[٢] «ستيوارت كارى ولش» سنة ١٩٧٦

وتعرض الدراسة للتصوير الفارسى الإسلامى فى العصر الصفوى، فى مدرسته الفنية الأولى، وخصائص الفن الإيرانى، وتميز الفن الإسلامى بأسلوب الأربيسك. وتقدم الدراسة شروحاً لخمس مخطوطات ملكية، تم إنجازها فى العصر الصفوى، فى عهد الشاه طهماسب، منها صور مخطوط المنظومات الخمسة، المحفوظة فى المتحف البريطانى، وتفيد الدراسة فى التعرف على خصائص التصوير الإسلامى فى العصر الصفوى، وخصائص الفن الفارسى الإسلامى .

دراسة[٣] «ستيوارت كارى ولش» سنة ١٩٧٩

يذكر الكاتب أنه استوحى عنوان دراسته، من بحث أو رسالة «ميرزا محمود دوغلو نقاش» فى عجائب أو معجزات هذا القرن.

---

(١) لورنس بنيون، ويلكنسون، وبازل جراى: منمنمات التصويرالفارسى.

(٢) ستيوارت كارى ولش: التصوير الفارسى.

(٣) ستيوارت كارى ولش: عجائب الزمن.

وتشتمل الدراسة على مقدمة، ودراسة نقدية لأكثر من ثمانين منمنمة من منمنمات التصوير الإسلامى الفارسى فى العصر الصفوى . وتفيد الدراسة فى التعرف على خصائص التصوير الفارسى الإسلامى، من خلال هذا الكم المعروض فى متن الدراسة لمنمنمات فى موضوعات ومخطوطات مختلفة، منها منمنمات مخطوط المنظومات الخمسة، موضوع الدراسة، فضلاً عن ذكر الكاتب لمقاسات الصور، وأرقام صفحاتها فى متن المخطوط.

خامساً : دراسات باللغة الفرنسية

دراسة(١) «إيفان تشوكين» سنة ١٩٥٩

يقدم الكاتب فى بحثه، دراسة تاريخية للدولة الإيرانية فى بداية القرن السادس عشر، يذكر فيها أصول الصفويين، وبدايات حكم الشاه «إسماعيل»، ثم تولى الشاه «طهماسب» الحكم وحبه للفن منذ طفولته، وازدهار فن التصوير فى فترة حكمه ـ التى تمثل المدرسة الصفوية الأولى ـ ؛ ويتعرض الكاتب فى دراسته لمدارس التصوير الفارسى فى «تبريز» و«قزوين» و«شيراز» و«هراة» و«أصفهان».

كما يتعرض للاتجاهات المختلفة فى الفن الصفوى فى القرن السادس عشر، وخصائص التصوير الفارسى، مع عرض لمجموعة من الصور والمنمنمات التى تمثل خصائص التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية.

دراسة(٢) «إيفان تشوكين» سنة ١٩٦٤

يقدم الكاتب فى بحثه الجزء الثانى من دراسته، والذى يشتمل على دراسة تاريخية للدولة الإيرانية فى فترة حكم الشاه «عباس الأول»، ونشاطه، نقله للعاصمة من «تبريز» إلى «أصفهان»، وتشتمل الدراسة على خصائص التصوير الفارسى، وأسلوب المصور «رضا عباسى». مع عرض لمجموعة من المنمنمات الفارسية الإسلامية التى تم إنجازها فى فترة حكم الشاه «عباس»، وأسلوب وصور للفنان «رضا عباسى» والتى تمثل خصائص التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية.

---

(١) إيفان تشوكين: صور المخطوطات الصفوية.

(٢) إيفان تشوكين: صور المخطوطات من عهد الشاه عباس الأول إلى نهاية الصفويين.

دراسة[1]: «فرنسيس ريشارد» سنة ٢٠٠١

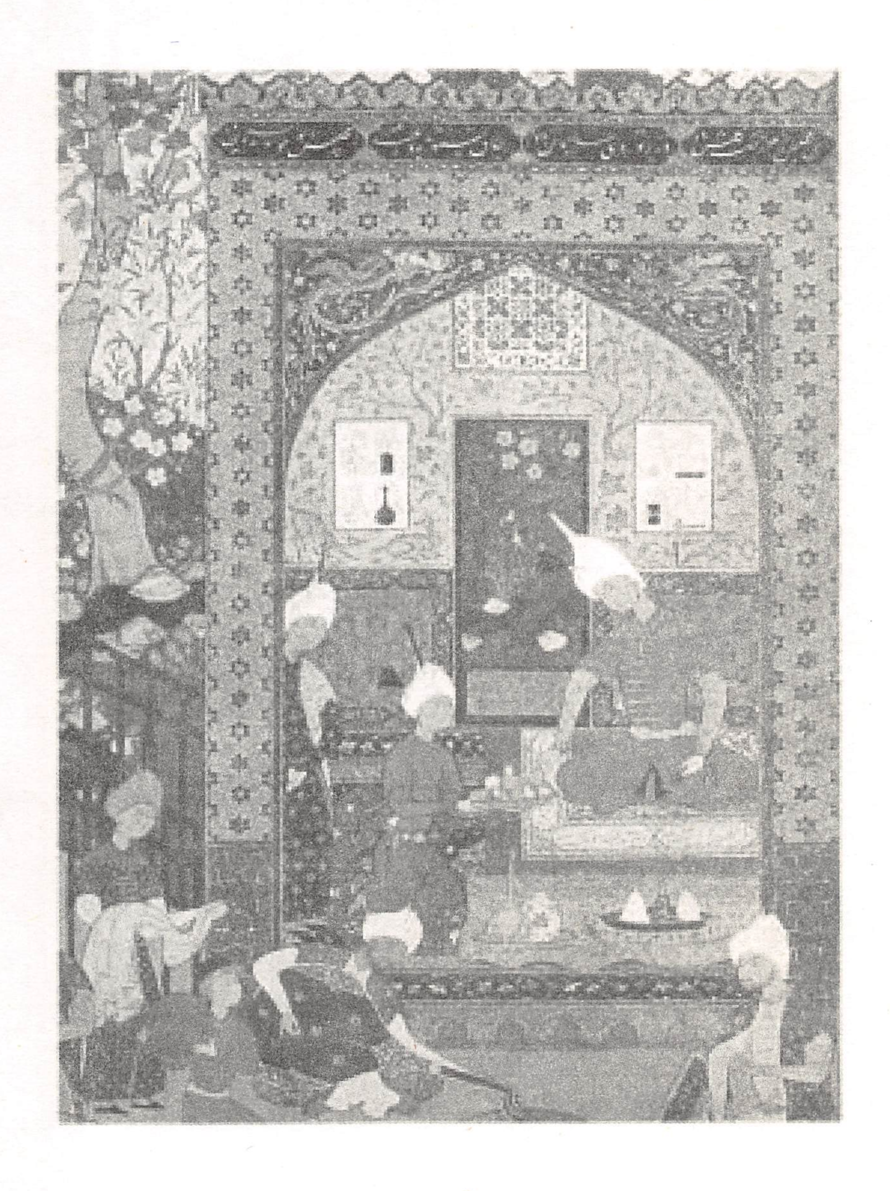
تتعرض الدراسة لتاريخ منمنمات «المنظومات الخمسة» والخاصة بالمخطوط «الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩»، المحفوظ بالمكتبة القومية الفرنسية، الذى تم إخراجه بين سنتى (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م) فى مدينة «أصفهان»، فى عهد الشاه «عباس الأول»، مع عرض لصور المنمنمات ومضمون القصائد، وقد قسم الكاتب دراسته إلى ثلاثة أجزاء، اشتمل الجزء الأول فيها على دراسة لفترة حكم الشاه «عباس الأول» (١٦٢٩ ـ ١٥٨٨)، أما الجزء الثانى فقد عرض فيه صوراً لمنمنمات المنظومات الخمسة، مع مضمون قصائدها، وأما الجزء الثالث، فقد تعرض فيه الكاتب لتاريخ المخطوط.



(١) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى.

الفصل الثانى

نظرية الجمال والتعبير فى الفن الاسلامى





- الجمال
- التعبير
- جمال التعبير الرمزى
- الواقعية الميتافيزيقية

نظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامى

أراد «الفنان المسلم» فى رسومه وصوره عين اللذة التى تترك فى نفس المشاهد شعوراً بالبهجةِ والسرور؛ فكان:

كل ما يفعله من حَسن أو جميل

فإنه يفعله من أجل عين ناظرة(١)..

ومن ثَمَّ بلغت أعمال الفن الإسلامى غاية فى الرقة والدقة(*)، تحققت فيها كل صفات الجمال فى التعبير الفنى المؤثر، فيما ذكر أرسطو(٢)، سواء على المستوى النفعى والوظيفى، أوالجميل الذى يؤثر فى الطبع، أو اللذيذ الذى يترك فى النفس أثر الاستمتاع.

وقد بلغ ولع «الفنان المسلم» فى رقش ورقْم كل ما مسته يداه، فى المساجد، فى القصور والمنازل، وشتى أدوات الحياة، حتى الحمامات لم تخلُ من الزخارف والرسوم، كما برع براعة فائقة فى تجميل مخطوطات الشعر، فعكف على إنجازها فنانون شكلوا ورشة عمل لنسخها وتنميقها برسومٍ بالغة الرقة، معبرة عن موضوعات القصائد، مُزدانة بمناظر الطبيعة الخلابة، ورسوم الحدائق، ومجالس الأنس والطرب...

(١) جلال الدين الرومى: مثنوى «الكتاب الأول»، ترجمه وشرحه وقدم له «إبراهيم الدسوقى شتا»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢٢٨.

(*) أوصى نبينا «محمد» صلى الله عليه وسلم المسلمون باتقان أعمالهم فى حديث شريف قال فيه: «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً فليتقنه».

(٢) راجع: الفصل الأول ص١٠.

وفى مثنويات بالغة الدلالة، يقول «جلال الدين الرومى»(*) :

لا يوجد رسام قط يرسم زينة الصور دون رجاء النفع

ولمجرد الصورة فى حد ذاتها..

بل من أجل أن يتخلص الأحباب والصغار

من الهموم عند مشاهدتهم لها..

بل على الأقل يهدف بها سعادة الأطفال

وذكر الأصدقاء لأصدقائهم الماضين عند رؤية الصورة(1)..

كذلك حقق «الفنان المسلم» فى أعماله قدراً من ملائمة العمل الفنى لشعور الإنسان بالسعادة والمتعة البصرية، ولعل الفكر الصوفى كان أقرب ما يفسر الظاهرة الجمالية التى تجلت فى أعمال الفن الإسلامى.

الجمال

ارتبط مفهوم «الجمال» فى أعمال الفن الإسلامى بثقافة الإنسان المسلم، النابعة من عقيدته، ممثلة فى: «كتاب فُصلت آياته ووحى يوحى»(**)، فسعى فى يومه وغده إلى تحقيق التوازن بين الحياة الدنيا والآخرة، محققاً فى أعماله «واقعية ميتافيزيقية» ، تعكس مفهوم المؤامة بين الجمال الظاهر، والجمال الباطن، فاستحالت صيغة كلية مثالية، تمثّلت فى أذنٍ سمعت وعينٍ رأت.

(*) مولانا جلال الدين الرومى: (٦٠٤ ـ ٦٧٢ هـ) ـ (١٢٠٧ ـ ١٢٧٣م)، شاعر صوفى ولد فى «بلخ»، اشتهر بمؤلفه «مثنوى» الذى يقع فى ستة كتب تحتوى على ٢٥٦٨٨ بيت من الشعر تقريباً.

(١) جلال الدين الرومى: مثنوى، مرجع سابق، «الكتاب الرابع» ص٢٨٦ ، ٢٨٧ .

(**) قال تعالى: ﴿ كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِّقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ﴾ سورة «فُصلت» : الآية ٣.

﴿ وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ③ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ ④ عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَىٰ ⑤ ﴾. سورة «النجم»: الآيات (٣ ، ٤ ،٥).

والجمال كقيمة موضوعية يشعرنا بلذة الابتهاج، والإحساس بالسرور والرضا، ليتحقق قدره فى وجود الشىء الذى يجعل المرء مستمتعاً بقدر من الاستجابة لهذا الشىء والميل إليه، أو عدم الاستجابة فى حالة الأشياء القبيحة.

وقد رأى الإمام «الغزالى» أن: «كل ما فى إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك، وما فى إدراكه ألم لهو مبغوض عند المدرك... ومعنى كونه محبوباً، أن فى الطبع ميلاً إليه، ومعنى كونه مبغوضاً أن فى الطبع نفرة منه»[١].

وفى «بيان الحسن والجمال» حدد الجمال فى وجهتين: الأولى تتعلق بالظاهر أو الشكل، وهو ما يدرك بالحواس، والثانية ترصد ما يتعلق بغير المحسوسات، كحُسن الخلق، والسيرة الحسنة، والأخلاق الجميلة، ورأى إدراكها حس سادس يدرك بنور البصيرة الباطنة.

وفى ضوء ذلك فإن «الغزالى» قد رأى الجمال وحدة فى سياق مترابط، ظاهر وباطن، يشكلان معاً عُقد الجمال «فالصورة ظاهرة وباطنة، والحسن والجمال يشملهما، وتدرك الصورة الظاهرة بالبصر الظاهر، والصورة الباطنة بالبصيرة الباطنة»[٢].

الجمال الظاهر

بداية يقرر «الغزالى» أن : «الحُسن ليس مقصوراً على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة، وامتزاج البياض بالحمرة، فإننا نقول هذا خط حَسَن، وهذا صوت حَسَن، وهذا فرسٌ حسن، بل نقول هذا ثوب حسن، وهذا إناء حسن، فأى معنى لحُسن الصوت، والخط، وسائر الأشياء، إن لم يكن إلا فى الصورة؟ ومعلوم أن العين تستلذ بالنظر إلى الخط الحسن، والأذن تستلذ استماع النغمات الحسنة الطيبة»[٣].

ثم يتساءل ... ما معنى الحسن الذى تشترك فيه هذه الأشياء؟ فيصرح بالقول أن: «كل شىء جماله وحسنه فى أن يحضر كمالاته اللائقة به الممكنه له، فإذا كان جميع

---

(١) أبو حامد الغزالى: إحياء علوم الدين، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص٣١٤.
(٢) المرجع السابق: ص٣١٧.
(٣) المرجع السابق: ص٣١٦.

كمالاته حاضرة، فهو فى غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر»[1].

وفى هذا السياق رصد لنا «الغزالى» مفهوم الشىء الجميل «فى أن يحضر كمالاته اللائقة به الممكنة له»؛ «وذلك أن اللائق والجميل اسمان مترادفان»[2].

فإذا كانت لفظة «الجمال» فى معناها اللغوى تعنى : مَنْ حَسُن خلَقه، أو الشىء التام خَلْقاً فإن «الفنان المسلم» قد حقق أعلى قدر من قيم الجمال والتعبير فى أعمال الفن الإسلامى؛ اشتملت صوره بما توفر فى تكوينها من أسس وعناصر التكوين الفنى الخلاق، فضلاًعن ما جسَّدته من معانٍ وأفكار، فى تأملها تتجلَّى تكشفات الجمال الباطن الذى تتضمنه تلك الصور.

الجمال الباطن

ويمضى «الغزالى» فى بحثه عن معنى الحسن والجمال، مسترشداً بحديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - : «إنما بُعثت لأتمم مكارم الأخلاق»(*) ؛ فينبهنا أن الجمال يكون أيضاً فى الأخلاق والخير، فى قوله: «فاعلم أن الحسن والجمال موجود فى غير المحسوسات، إذ يقال هذا خلق حسن، وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنه، وهذه أخلاق جميلة، وإنما الأخلاق الجميلة، يراد بها العلم والقدرة، والعفة والشجاعة، والتقوى والكرم، والمروءة وسائر خلال الخير»[3].

وكان «أفلاطون» يُعلى من شأن الفضيلة والخير، فأرسى فى «الجمهورية» قانوناً أخلاقياً نص على قوله: «إننا لا نستطيع أن نقبل فى دولتنا من الشعر، إلا ذلك الذى يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس»[4]. كما أنه كان «يميل إلى التوحيد بين القيم الأخلاقية والجمالية لأنها تشترك معاً فى النظام والانجسام»[5].

---

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٢) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الجدل، مرجع سابق، ص٢٧١.

(*) متفق عليه.

(٣) أبو حامد الغزالى: إحياء علوم الدين، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص٣١٦ ، ص٣١٧.

(٤) جيروم ستولنيتز: النقد الفنى، مرجع سابق، ص٥١٦.

(٥) المرجع السابق: ص٥١٨.

وجاء «أرسطو» ليؤكد فى كتاب «فن الخطابة» أن : «الجميل هو الخليق بالمديح، إذ هو مرغوب فى ذاته، أو ما هو لذيذ لأنه خير»(١).

ويأتى «أفلوطين»(*) ليعلن أن «الحُسن الحق هو الكائن فى باطن الشىء لا فى ظاهرة، وجُلُّ الناس إنما يشتاق إلى الحسن الظاهر ولا يشتاق إلى الحسن الباطن، فلذلك لا يطلبونه ولا يفحصون عنه، لأن الجهل قد غلب عليهم واستغرق عقولهم. فلهذه العلَّة لا يشتاق الناس كلُّهم إلى معرفة الأشياء الحقّية، إلا القليل منهم اليسير، وهم الذين ارتفعوا عن الحواس وصاروا فى حيز العقل، فلذلك فحصوا فى غوامض الأشياء ولطيفها»(٢).

وهكذا اتفق «الغزالى» مع «أفلاطون» و«أرسطو» فى الإعلاء من شأن الخير والفضيلة لاحتوائهما على قيم الجمال، ليؤكد أن الصورة الباطنة المدركة بالعقل، أعلى قدرة من مايدرك بالحواس الخمسة، «فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب أشد إدراكاً من العين، وجمال المعانى المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للإبصار»(٣)؛ واتفق مع «أفلوطين» فى أن الحُسن الحق هو الكائن فى باطن الشىء لا فى ظاهره.

وفيما ذهب «أفلوطين» أن الجهل قد غلب على الناس فأصبح اشتياقهم إلى الحسن الظاهر، ما أكده «الغزالى» فرأى «أن الجمال ينقسم إلى: جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، والأول يدركه الصبيان والبهائم، والثانى يختص بإدراكه أرباب القلوب، ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهراً من الحياة الدنيا»(٤).

كما رأى فى البصيرة الباطنة حساً سادساً، وجعل إدراكها فى العلم والقدرة، «فمن رأى حسن تصنيف المصنف، وحُسن شعر الشاعر، بل وحُسن نقش النقاش، وبناء البناء،

---

(١) فردريك كوبلستون: تاريخ الفلسفة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص٤٨١.

(*) أفلوطين: (٢٠٤ - ٢٧٠م) فيلسوف صوفى، ولد فى صعيد مصر، درس فى الإسكندرية، وعاش فى روما، جاءت كتاباته على هيئة رسائل قسمها تلميذه «فورفوريوس» إلى ستة أقسام، كل قسم منها تسع رسائل سميت بالتاسوعات.

(٢) أفلوطين: أفلوطين عند العرب، نصوص حققها وعلق عليها «عبد الرحمن بدوى»، دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٦١.

(٣) أبو حامد الغزالى: إحياء علوم الدين، مرجع سابق، ص٣١٤.

(٤) المرجع السابق:٣٢١.

انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة، التى يرجع حاصلها عند البحث، إلى العلم والقدرة»[1].

جوهر الجمال

أما «جلال الدين الرومى» فكان له حدس صوفى، رأى فيه أن الإدراك الأمثل للجمال يكون فى روح الأشياء، فنظرة «إبليس» لعنه الله إلى «آدم» عليه السلام، كانت على أساس أنه ماء وطين، ولم ير داخله تلك الروح العظيمة التى ميزته، لقد رأى ـ لعنه الله ـ الحواس، ولم ير أصل الحواس.

كان يراه ماءً أو طيناً لا كنز داخله
كان يراه حواساً خمسة وجهاتٍ ستة، لا أصل الخمسة..
إن لونَ الطين ظاهرٌ ونور الدين خفى
وهكذا كان كلُ نبى فى هذه الدنيا..
لقد رأى تلك المنارة[2] ولا طائر فيها
وفوق المنارة بازى ملكى[3]، شديد المهارة..
وآخر كان يرى طائراً خافقاً بجناحيه
لكن لا شعرة هناك، فى منقار الطائر[4]..
وذلك الذى ينظرُ بنور الله
يكون عارفاً بالطائر وبالشعرةِ[5]..
قال : انظر إلى الشعرة آخر الأمر
فما لم تر الشعرة لا تحل العقدة..
ورأى أحدهم طيناً مصوراً فى الوحلِ
ورأى أحدهم طيناً مليئاً بالعلم والعمل[6]..

---

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(٢) المنارة هى الجسد.
(٣) البازى الملكى هو الروح.
(٤) الطائر هو العلم.
(٥) الشعرة هى اليقين.
(٦) جلال الدين الرومى: مثنوى، مرجع سابق، «الكتاب السادس»، ص ١٢٣.

كذلك بيّن لنا «الرومى» فى مثنويات رائعة وحدس صوفى بليغ، كيف أن الجمال يكمن فى روح الأشياء؛ مؤكداً فيما ذهب إليه على ما رآه «الغزالى» فى أن جمال الشكل يدركه الصبيان والبهائم، وفى ذلك من يفقد البصرية، يضعف عقله، وينطفىء نور قلبه، فلا يرى فى الأشياء إلا ظاهرها.

وكان «أفلوطين» ومنذ أول «تساعية» من تساعياته «يتساءل عن ماهية الجمال، فيقول إن هناك جمالاً يُرى أو يُسمعُ أو يحس، وهناك جمال الروح نجده فى سلوك معين أو طبيعة معينة. ولكن هل يوجد عنصر مشترك بين نوعى الجمال هذين؟ لو اهتدينا إلى هذا العنصر المشترك، لعرفنا ماهية الجمال فى ذاته»(١).

ولعل «الفنان المسلم» قد اهتدى إلى العنصر الثالث المشترك بين نوعى الجمال، والذى تساءل عنه «أفلوطين»، ورآه «جلال الدين الرومى» فى روح الأشياء ومعناها، ورآه «الغزالى» فى العلم والقدرة؛ ومن هنا يتمثل أعلى مستوى فى تأمل الفن الإسلامى «عند أولئك الذين ينظرون إليه نظرة ميتافيزيقية، وخاصة الصوفيون منهم. وهذه النظرة تصل إلى استبصار أسمى يتجاوز المظهر السطحى للأشياء»(٢).

التعبير

وهكذا ارتبطت قيم التعبير فى أعمال الفن الإسلامى، بالنفاذ فى جوهر الأشياء، بصيغة تجريدية، صارت ملازمة لروح الفنان فى تعبيراته، محققاً فيها تناغماً إيقاعياً لما تمثله الطبيعة والحياة الإنسانية، وأصبحت الرسوم محملة بحدس صوفى يعكس شفافية النفس، وبواسطة الألوان والخطوط عبر «الفنان المسلم» عن روح الإنسان والطبيعة، وزخرت رسومه بالخضرة، والنبات والأشجار، حتى فى رسمه لصحراء جرداء، أو قرية خَرِبة. (انظر: اللوحات ٧، ٢٣، ٢٤)

---

(١) فؤاد زكريا: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص٢٦٤.

(٢) جوزيف شاخت، كليفورد بوزورث: تراث الإسلام، الجزء الأول، ترجمة «محمد زهير السمهورى»، «حسين مؤنس»، «إحسان صدقى العمد»، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٨، ص ٣٧٦.

وأصبح تطلعه للصفاء منعكساً فى أعماله .. ولما لا:

وكلُ من له روحٌ طاهرة من الشهواتِ

سرعان ما يرى الإيوانَ والحضرةَ الطاهرة(١)..

واستحالت الصورة الحسية، صوراً أخرى تتضمن تداعيات تسمو بالواقع الحسى إلى تعبيرات مجردة لصور أخرى، فصارت:

الصورةُ الظاهرةُ الحاضرةُ تكونُ من أجلِ صورةٍ غائبةٍ

وهذه فى حدِ ذاتها مرتبطةٌ بغائبٍ آخر..

مثل ألعاب الشطرنج يا بنى

انظر فائدة كل لعبةٍ فى اللعبة التى تليها..

لقد وضعوا «هذه القطعة» من أجلِ تلك الخطة الخفية وتلك من أجلِ أخرى

والأخرى من أجل الثالثة..

وهكذا رأيت الأدوارَ تكون متداخلةً

ومتصلة ببعضها حتى تصل إلى القضاء على الملكِ..

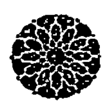
وتكونَ الأولَى من أجلِ الثانيةِ

كالصعود على درجاتِ السُلَّم..

واعلمْ أن الثانية تكونُ بالطبع من أجل الثالثةِ

لكى تصلَ درجةً بدرجةٍ إلى السطح (٢)

وهكذا قدم لنا «جلال الدين الرومى» حدساً صوفياً أراد فيه تجليات تنظر المشاهد ذهناً حاضراً ورؤية تأملية ثاقبة، يتحقق فيها إدراك ما تتضمنه الصورة من تداعيات، تسلسلت فيها الأجزاء بالأجزاء، فى عُقد ارتبط فيه الظاهر بالباطن ارتباطاً وثيقاً.



(١) جلال الدين الرومى: مثنوى، مرجع سابق، «الكتاب الأول»، ص١٥١.
(٢) جلال الدين الرومى: مثنوى، مرجع سابق، «الكتاب الرابع»، ص٢٨٧.

جمال التعبير الرمزى

الرَّمزُ لغة: الإيماءُ، والإشارةُ، والعلامةُ .

ويرجع جمال التعبير الرمزى إلى المعنى أو الفكرة التى يعبر عنها، «والأصل فى الرمز هو أن يجىء لاحقاً لما يرمز له، إذ تعرض لنا حالةٌ أو فكرةٌ، نريد تمييزها مما قد يختلط بها، من أشباهها أو أضدادها، فنبحث لها عن رمز يميزها، والأغلب أن تكون الحالة المرموز لها مجردة، وأن يكون الرمز المميز لها شيئاً محسوساً يجسّد خصائصها ومعناها، ومن ثَمَّ كثر استخدام الرمز فى الدين والتصوف والشعر والفن، وهى مجالات تختلج فيها النفس بأفكار ومشاعر أراد التعبير عنها إلى تصويرها فى مجسدات مما تألفه العين والأذن وغيرها من الحواس، وبمقدار ما تكون الموازاة كاملة بين الحالة الباطنية التى نريد إخراجها، وبين الشىء المحس الذى وقع عليه اختيارنا لنرمز به إلى تلك الحالة، تكون الحالة الرمزية قد حققت غايتها»[١].

كذلك حدس الصوفية، جاء ليعكس رغبة الإنسان المسلم فى الظفر بالجنة، فكان أن جسَّدها فى شعر صوفى بليغ، له وقع مؤثر فى نفس المستمع، مَثَّلها فى صورة حدائق وبساتين، ليحقق الموازاة بين رغبته الباطنة المتضمنة رموز ميتافيزيقية، وتمثيله لها فى صور حسية تألفها الأذن، وتسعد العين فى رؤيتها .

الجنة

هكذا شغلته الجنة، وعد الله حقاً للمؤمنين؛ [٢] فأرادها فردوساً فى الدنيا، وأخرى يتطلع إليها وينظرها فى الآخرة؛ فجاءت فى حدسه الصوفى شعراً، وجسدها فى منمناته صوراً اشتملت أشجاراً أغصانها عظيمة، أوراقها نضرة حسنة[٣]، وحدائق شديدة الخضرة [٤]، تُشْعِر المتأمل بمتعة بصرية فيها بهجة وقدر من السكينة.

---

(١) زكى نجيب محمود: قيم من التراث، دار الشروق، القاهرة ـ بيروت، ١٩٨٤، ص٤٩.

(٢) قال تعالى: ﴿ وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ ﴾. سورة «الرحمن»: الآية (٤٦).

(٣) قال تعالى: ﴿ ذَوَاتَا أَفْنَانٍ ﴾ سورة «الرحمن» : الآية (٤٨).

(٤) قال تعالى: ﴿ مُدْهَامَّتَانِ ﴾ سورة «الرحمن» : الآية (٦٤).

يقول «جلال الدين الرومى»:

واجعل الطريق لطيفاً علينا كالبستانِ

وليكن منزلنا أنت نفسك، أيها الشريفُ..

ويقول المؤمنون فى الحشرِ يا ملك اليست جهنم هى الطريقُ المشتركَ؟..

والمؤمنُ والكافرُ يمرُ عليها

ونحن لم نرَ فى الطريق دخاناً وناراً..

فيقولُ ملك: إن تلك الروضةَ الخضراءَ

التى مررتم بها فى طريق كذا..

كانت هى النارَ ومكانَ العقاب الهون

وصارت عليكم روضة وبستاناً وشجراً(١)..

وهكذا جاء حدس «الرومى» جنة؛ وقعها على المؤمن جميل، طريقها لطيف، روضة خضراء، بستاناً وشجراً. ناظراً قوله تعالى: ﴿ وَمِنْهُم مَّن يَقُولُ رَبَّنَا آتِنَا فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الآخِرَةِ حَسَنَةً وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ﴾ (٢).

وحديث الرسول صلى الله عليه وسلم: «يأتى اقوام ابواب الجنة فيقولون: ألم يعدنا ربنا أن نرد النار؟ فيقال: بل مررتم به وهى خامدة»(٣).

الشجر

وثمة شجرتان تجلى ظهورهما فى رسوم منمنمات مخطوطات الشعر الفارسى، ولاسيما منمنمات قصائد المنظومات الخمسة أما الأولى فهى شجرة «الدلب»(*) التى

---

(١) جلال الدين الرومى: مثنوى، مرجع سابق، «الكتاب الثانى»، ص٢١٩.
(٢) سورة «البقرة» الآية (٢٠١).
(٣) راجع: جلال الدين الرومى: «الكتاب الثانى»، ص٤٤٣.
(*) قيل أن «قورش» هو الذى غرس شجرة «الدلب» فى «إيران»، ويسمى الفرس هذه الشجرة الجنار»، ويعتقدون أنها تطرد الأوبئة، وقد حظيت هذه الشجرة سواء فى رسوم المنمنمات أو السجاد - ابتداء من العصر التيمورى - بمكانة أثيرة بارزة.
راجع: ثروت عكاشة: التصوير الفارسى والتركى، مرجع سابق، ص٣٦٦.

اعتقد الفرس أنها تطرد الأوبئة، ومن ثَمَّ فكثرة ظهورها فى رسوم المنمنمات ترجع لقدسيتها عند الفرس، وأما الثانية فكانت شجرة «السَّرْو»(*) التى ارتبطت عند شعراء الفرس بمعنى الشباب فى قده الممشوق، وصار وجه القمر الذى يشع نوراً فى وجهه المستدير، رمزاً لجمال المرأة فى بهاء طلعتها.

ليقول «نظامى» فى وصفه «شيرين» حين تمشى:

متُبخترةً بقامتها.. وكأنها سروةٌ ممشوقةً..(١)

ويقول «سعدى الشيرازى» (٥٩٠ - ٦٩١هـ) فى مواعظه:

والسرو مع كل الجمال الذى له ليس له قوام أمام قوامك (٢)..

أما «جلال الدين الرومى» فقد رصد تلك المعانى الجميلة فى مثنويات رائعة قال فيها:

وما أكثرَ المنعمينَ الذين يحملون الشوكَ

أملاً فى محبوب قمرى الوجه، وردى الوجنةِ..

وما أكثر الحمالينَ الذين صاروا ممزقى الظهورِ

من أجل محبوباتهم الفاتناتِ ذواتِ الوجوه كالأقمارِ..

وذلك الحدادُ سَوِدَ وجهَه الجميلَ

حتى يُقبلَ القمر عندما يجنُ الليلُ..

والسيدُ مسمرُ فى حانوتِ حتى الليلَ

ذلك أن «سروة» ممشوقة القوامِ قد مدَّت بجذورِها فى قلبهِ(٣)..

هكذا تأثر الرسامون بما ورد فى قصائد الشعر الفارسى، لتلك المعانى ورموزها، فجاءت رسوم الشخوص فى التصوير الصفوى ممشوقة القد، على شاكلة «السرو»،

(*) السَّرْو: جنس شجر حَرَجىٌ للتزيين من فصيلة الصنَوبريات، الواحدة: سَرْوَة.

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٥٠.

(٢) سعد الشيرازى: مواعظ سعدى، ترجمة «محمد علاء الدين منصور»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٧٠.

(٣) جلال الدين الرومى: مثنوى، مرجع سابق، «الكتاب الثالث» ص٦٨.

ولاسيما فى منمنمات المدرسة الصفوية الثانية، وجاءت وجوه النساء فى استدارة وجه القمر تشع بهاءاً ونوراً.

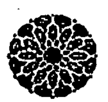
العمامة والعصا الحمراء

وثمة رمز فى التصوير الصفوى تجلى ظهوره فى منمنمات «تبريز»؛ فقد أمر الشاه «إسماعيل الصفوى» «بصنع قلنسوة مضلعة تعلوها ريشة أو عصا «الزر» لها اثنا عشر ضلعاً من القطيفة الحمراء كُتب على كل ضلع منها اسم أحد الأئمة رمزاً للمذهب الشيعى «الاثنا عشرية»، الذى كان مذهباً رسمياً للدولة الصفوية، واتخذت هذه القلنسوة غطاء رأسى رسمى كان الشاه «إسماعيل» يخلعها على كبار رجال الشيعة ولذلك سميت الشيعة «قزلباش» أى حمر الرءوس»[1].

فجاءت رسوم ذلك العصر لتشيع رمزاً يؤكد على أن المذهب الشيعى صار مذهباً رسمياً للبلاد، فكان أن تحلّت الرؤوس بتلك العمامة الصفوية الشهيرة، المرتفعة على الرأس باستدارة يبرز أعلاها عصا صغيرة حمراء، أو سوداء فى بعض الصور.

وهكذا ارتبط تعبير الفنان بالحياة ووقائع المجتمع الذى يعيش فيه ويشكل جزءاً من مجموع أفراده، لينقل فى صوره رموزاً وأشكالاً لمعتقد سياسى ودينى جسَّدت خصائصها ومعناها.

كذلك تنوعت أشكال الرموز فى منمنمات التصوير الإسلامى وتجلى تأثر «الفنان المسلم» بعقيدته، وبالفكر الصوفى الإسلامى، واستحالت تلك الرموز والخيالات تعبيراً يشع بالغنائية والتزينية، تألقت فيه الألوان والخطوط تألقاً بديعاً أثرى التعبير الرمزى والخيالى فى تلك الصور والرسوم.



---

(١) نصر الله مبشر الطرازى: الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٩٦٨، الصفحة رقم «به».

وهكذا بحث «الفنان المسلم» فى صوره تحقيق الجمال حُسنه الظاهر، ناظراً قوله تعالى:

﴿ اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ ﴾ سورة «غافر» : الآية (٦٤).

﴿ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ ﴾ سورة «التغابن» : الآية (٣) .

﴿ وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ ﴾ «سورة الحج» الآية (٥).

﴿ وَالأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْزُونٍ ﴾ سورة «الحجر» : الآية (١٩).

ومن ثَمَّ أراد فى تعبيره صورة كاملة تشع جمالاً ونقاءاً صوفياً، كل شىء فيه موزون، ليجسد فيها التجلى الإلهى، فى خلق الإنسان والطير والحيوان والطبيعة. (انظر : اللوحات ٨، ١٢ ، ١٣ ، ٢٤)

وعلم أن الله خلق الأرض وبسطها[١] وأن السماء رفُعت بغير عمد[٢]، وأن الجبال نُصبت على أرض سُطحت[٣].

---

(١) قال تعالى: ﴿ وَالأَرْضَ بَعْدَ ذَلِكَ دَحَاهَا ﴾سورة : «النازعات» الآية (٣٠).

(٢) قال تعالى: ﴿ اللَّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ ﴾ سورة «الرعد» الآية (٢).

(٣) قال تعالى: ﴿ أَفَلا يَنظُرُونَ إِلَى الإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴿١٧﴾ وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ﴿١٨﴾ وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ﴿١٩﴾ وَإِلَى الأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴾ سورة «الغاشية»: الآيات (١٧-٢٠).

فجاءت صوره مسطحة فى فضاء فسيح تدب فيه الحياة، وسماء سحبها مثلما طرق خطتها الرياح فى الرمال[1]. (انظر : اللوحات ٥، ٦ ، ٨ ، ١٢)

وعلم أن قدرته سبحانه وتعالى تجلت؛ فمدها وجعل فيها رواسى شامخات[2]، وأن الرواسى تحركت، فتجلى له أن رسوم الجبال ومنحدراتها تكون أجمل فى تصويرها «رواسى تمر مر السحاب[3]»؛ ليجسّد قدرة الساكن والمتحرك فى آن واحد. (انظر : اللوحات ١٣، ١٦، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٨، ٣٧)

وفى خيال متدفق ناظراً فيه فردوساً أرضياً جسَّد الطبيعة فى جمال فنى بديع لبساتين «وحدائق ذات بهجة»، اشتملت أشجاراً ونباتاً وزهوراً [4]، ورسم الأرائك والمُلك والولدان المخلدون[5]. (انظر: اللوحات ١٣ ، ١٤ ، ١٦، ٣٣، ٣٤...)

وأراد اكتمال الحُسن فى صوره، فجمَّلها بتشكيلات وكتابات خطية لآيات من الذكر الحكيم، وأبيات من الشعر، وزينها بتوريقات نباتية، وزخارف هندسية عشقت التجريد، مستنداً فى تصميماته وصوره على أساس من الفكر الفلسفى الرياضى،

---

(١) قال تعالى: ﴿ وَالسَّمَاءِ ذَاتِ الْحُبُكِ ﴾ سورة : «الذاريات» : الآية (٧).

(٢) قال تعالى: ﴿ وَهُوَ الَّذِي مَدَّ الأَرْضَ وَجَعَلَ فِيهَا رَوَاسِيَ ﴾ سورة : «الرعد»: الآية(٣).

﴿ وَجَعَلْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ شَامِخَاتٍ وَأَسْقَيْنَاكُم مَّاءً فُرَاتًا ﴾ سورة : «المرسلات» الآية : (٢٧).

(٣) قال تعالى: ﴿ وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ ﴾ سورة : «النمل» : الآية (٨٨).

(٤) قال تعالى: ﴿ وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَنبَتْنَا بِهِ حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَّا كَانَ لَكُمْ أَن تُنبِتُوا شَجَرَهَا أَإِلَهٌ مَّعَ اللَّهِ بَلْ هُمْ قَوْمٌ يَعْدِلُونَ ﴾ سورة : «النمل»: الآية (٦٠).

(٥) قال تعالى: ﴿ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الأَرَائِكِ لا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلا زَمْهَرِيرًا ﴾

﴿ وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنثُورًا وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا ﴾ سورة : «الإنسان» الآيات (١٣ ، ١٩ ، ٢٠).

ليضمِّن إنشاء تصميماته هيئة محاور دائرية، ومنحنيات عرجونية، ومثلما الأهله[1]، جسَّد «الفنان المسلم» إيحاءاً حركياً لمواقيت انتظمت فيها أشكاله فى الفراغ الصورى فصارت خطوطها: ظاهرها يسعى التقاء باطنها فى تكور واكتمال مثل الليل والنهار [2].

كذلك جاء تعبيره فى صور جسّدت حدساً صوفياً، بحث فيه تحقيق البهجة والمتعة البصرية الظاهرة، ليضمنه سعياً ينشد سرور المتعة الباطنة، فرفع من قيمة الكشف عن الجمال الكامن فى جوهر المعانى وأصل وطبيعة الأشياء، ليجسد صوره فى فضاء فسيح اشتملت جنباته روحاً هائمة تنفخ فى أصل المادة، وامتزجت فيه أحاسيس ومشاعر تكمن فى النفس، وتمور فى البدن، لأضغاث هسهاس هيولانى، وإرهاصات التجلى، يسعى فيها «واقعية ميتافيزيقية»، يتكشف عنها سحر التقاء المحسوسات بتأملاته الروحانية، لتبدو صوره وكأنها «صرح ممرد من قوارير»[3].

وفى توريقاته النباتية، وتقاسيمه الهندسية، يتصل كشفه بحدسه الصوفى، ليصنع فيها كلية مثالية، مزج فيها الأجزاء بالأجزاء، مثل الماء فى الماء، ليتعانق المنحنى بالحاد، فى تكوين استحالت فيه الأشياء وحدة كونية احتوت مجموع الأجزاء، لمزاوجة بديعة يكمن فيها نبض وحيوية إبداع فَنِّى، ناظراً واقعية الخلق وميتافيزيقية النشأة، والتجلى الإلهى لصنع «الوحدة فى التنوع»، فأصبح تشكيلة مثل المخاض، أنبتنا عنه صوراً جميلة تنبض نبض الحياة، تجلت فيها براعته وقدرته الفائقة على المزج بين الحسى والخيالى مزجاً بديعاً فى آن واحد.

---

(١) قال تعالى: ﴿ وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ ﴾ سورة: «يس» : الآية(٣٩).

﴿ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ ﴾ سورة:«البقرة» الآية (١٨٩).

(٢) قال تعالى: ﴿ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ بِالْحَقِّ يُكَوِّرُ اللَّيْلَ عَلَى النَّهَارِ وَيُكَوِّرُ النَّهَارَ عَلَى اللَّيْلِ ﴾ سورة : «الزمر» الآية(٥).

(٣) قال تعالى: ﴿ قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾ سورة : «النمل» الآية (٤٤).

على أن «الفنان المسلم» حين مزج فى صوره بين الحسى والخيالى وجسده فى توريقات نباتية وتشكيلات هندسية «أرابيسك»؛ فإن الصورة بدت وكأنها تسعى إلى الوصول لسرمدية تلك الروح الهائمة، فى تكوين اتسم بحيوية تولد فيها، إحساس بحركة اتصل أولها بآخرها فى جهات أربع، مستلهماً قوله تعالى:

﴿ وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ سورة «البقرة»: الآية (١١٥).

﴿ قُل لِّلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ﴾(*) .

﴿ رَبُّ الْمَشْرِقَيْنِ وَرَبُّ الْمَغْرِبَيْنِ ﴾ سورة «الرحمن» : الآية (١٧).

وهكذا جاء التقاء المشرقين بالمغربين فى وسطية(١) جميلة؛ لأشكال طوافة ساعية(٢)، فى دائرة لسرمدية كونية، تمتعت خطوطها بخصائص وقدْر الالتقاء البرزخى(٣).

بيد أن تشكيلات «الأرابيسك» الهندسية، والتى تتسم بحس تجريدى، كانت ثمرة تفكير رياضى محض، يتمتع بقدر من الصوفية، التحمت بتوريقات نباتية بديعة، استخلصها «الفنان المسلم» من الطبيعة فى بنيتها الساكنة والمتحركة، فى ساق نبات، فى ورقة شجر، أو رقشة فى جلد ثعبان، أو فى أديم أرض شراق، ليتوالدعنها تداعيات متآلفة مفعمة بنبض الحياة.

(*) قال تعالى: ﴿ سَيَقُولُ السُّفَهَاءُ مِنَ النَّاسِ مَا وَلاَّهُمْ عَن قِبْلَتِهِمُ الَّتِي كَانُوا عَلَيْهَا قُل لِّلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ يَهْدِي مَن يَشَاءُ إِلَىٰ صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ ﴾ سورة «البقرة» : الآية(١٤٢).

(١) قال تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا ﴾ سورة «البقرة»: الآية (١٤٣).

(٢) قال تعالى: ﴿ إِنَّ الصَّفَا وَالْمَرْوَةَ مِن شَعَائِرِ اللَّهِ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوِ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَن يَطَّوَّفَ بِهِمَا وَمَن تَطَوَّعَ خَيْرًا فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ ﴾ سورة «البقرة»: الآية(١٥٨).

(٣) قال تعالى: ﴿ مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ ⑲ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَّا يَبْغِيَانِ ⑳ ﴾ سورة «الرحمن» : الآيتان (١٩، ٢٠).

وفى تعانق بديع وتآلف جميل، التقت تشكيلات الأربيسك بالكتابات والنقوش الخطية، التى تجلى فيها جمال وعبقرية الخط العربى، وماله من قدسية وجلال كُتب به القرآن الكريم فى مصاحف شريفة، ونزلت فيه آيات بينات(١).

وكان سعى «الفنان المسلم» فى ابتداع أنواع وأشكال من الخط العربى، من منطلق عقيدة آمن بها، وأراد أن يُسطِّر آياتها بقلم جميل، ورقْم بديع، يفيض جمالاً تمتزج فيه مشاعر المتعة الروحية فى قراءته، بمتعة بصرية فى رؤية آياته المنسوخة.

ومن ثَمَّ تسابق الفنانون فى إظهار مهارتهم فيه، لابتداع أشكال جديدة، فكان لأهل المشرق ولأهل الكوفة خطوطهم، ولأهل المغرب خطوطهم، وكذلك لسائر بلدان الأمة الإسلامية، كما كان للفرس خطهم «قلمهم» المعروف بالنستعليق، ليكتبوا به مخطوطات الشعر والأدب.

وقد ذكر «النويرى» أن «الصولى» «سئل بعض الكتاب عن الخط، متى يستحق أن يوصف بالجودة، قال: «إذا اعتدلت أقسامُه، وطالت ألفه ولامُه، واستقامت سطورُه، وضاهى صعوده حدورُه، وتفتحت عيونُه، ولم تشتبه راؤه ونونُه... وأسرع إلى العيون تصورُه، وإلى القلوب ثمرُه؛ وقُدرت فصولُه، واندمجت وُصولُه، وتناسب دقيقُه وجليلُه؛ وتساوت أطنابه، واستدارت أهدابُه... » (٢).

وفى ذلك تكمن عبقرية حروف وتشكيلات الخط العربى، ليتجلى فيها حركة من سكون لمرونة تحمل خصائص ساعدت الخطاطين على الابتكار والتجويد، فاشتقوا أنواعاً من أنواع، وجمعوا وألفوا بينها فى أشكال وأنواع عديدة، تجلى جمالها فى نسخ المصحف الشريف، وتشكيلات بديعة فى حليات عمارة المساجد، ومخطوطات الشعر والأدب، وشتى مجالات أعمال الفن الإسلامى.

---

(١) قال تعالى: ﴿نٓ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾. سورة «القلم»: الآية (١).
﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ ۝٣ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ الإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾. سورة «العلق» : الآيات (٣، ٤ ، ٥).

(٢) شهاب الدين النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب، الجزء السابع، صححه «أحمد الزين»، دار الكتب المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٢٩، ص١٥.

التزينية

أما التزينية التى حفلت بها أعمال الفن الإسلامى، والتى تجلّت فى تجميل المساجد بتشكيلات الأربيسك، والكتابات الخطية لآيات بينات من القرآن الكريم، فعلى أنها تُجسِّد ميلاً طبيعياً للإنسان للزينة والتزين، إلا أنها جاءت من مبدأ حث عليه الإسلام فى قوله تعالى: ﴿ يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ ﴾ (*).

وهكذا جاءت الألوان زاهية «تسر الناظرين»[١] ، وضّاحة مشرقة إشراق الشمس[٢] .

وعلم «الفنان المسلم» أن اختلاف الألوان آية[٣] فجاءت ألوانه فى توافقات واختلافات حققها فى انسجامات بديعة.

أما التذهيب فمثَّل أعلى قدر فى التزينية، حيث الذهب والفضة ومالهما من قيمة تزينية عند الإنسان، ليتجلى قيمة فنية فى تجميل المصاحف الشريفة، ومخطوطات الشعر «فنثروا عليها ذرات الذهب المطحون والفضة واللازود، وجعلوها لامعة، وزينوها بالأربيسك[٤]، ليحقق الفنان فى تصميم تلك المخطوطات مزيداً من إظهار العظمة والثراء الفنى والأبهة، لحضارة تسود، فضلاً عن ما كان يهدف إليه من إدخال قدر من البهجة والسرور فى نفوس متذوقى الفن، ليزيد من قيمة التقاء جميل للفنين.

(*) سورة «الأعراف»: الآية (٣١).

(١) قال تعالى: ﴿ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ ﴾ سورة «البقرة» : الآية (٦٩).

(٢) قال تعالى: ﴿ وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا ﴾ سورة : «الشمس» : الآية (١).

(٣) قال تعالى: ﴿ وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ ﴾.
﴿ ثُمَّ كُلِي مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً يَخْرُجُ مِن بُطُونِهَا شَرَابٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِّلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴾ سورة: «النحل» الآيتان (١٣، ٦٩).

(٤) ستيورات كارى ولش: التصوير الفارسى، مرجع سابق، ص١١.

وفيما رأى «شيللر» (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥م) أن «المظهر الخارجى للأشياء أو شكلها، فهو أمر من صنع الإنسان، وأن طبيعة تغتبط للشكل أو للمظهر الخارجى وتبتهج به، هى طبيعة لا تستمد لذتها وسرورها أبداً من ذلك الذى تتلقاه، بل من ذلك الذى هى تصنع»[١].

ومنذ الحضارات الأولى، يسعى الإنسان إلى لذة الابتهاج فى صنع الشكل، وينزع نحو الحلية والزينة، وجاء «الفنان المسلم» ليحققها فى حضارة مثالية، التحمت فى صورها قيمة التزينية بقدر من المعانى الفلسفية فى تآلف بديع، ينشد فيه رقة الحسن[٢].

تمثيل الإنسان

وفى هذا الإطار أصبح «الفنان المسلم» يجنح فى تعبيراته إلى البحث فى حقائق مطلقة ومثالية، مستحضراً عالم الخيال والرمز، دونما الاهتمام الكامل بتصوير الأحداث والأشياء كما تكون فى الواقع الحقيقى، واستحال هذا التأمل إلى حدس صوفى، تمثل فى تعبيرات تشكيلية عشقت التجريد، فاكتسبت الصورة قدراً من الشفافية والروحانية، اقتربت فيه من الواقع، واستقلت فى آن واحد.

و«الفنان المسلم» فى نحوه لهذا الاتجاه لم يكن لعجزٍ فى أن يصوِّر الأشياء فى واقعها الحقيقى، الماثل أمام الرؤية العينية، ولكنه كما أسلفنا كان يهدف البحث فى الجوهر الكامن فى جوهر الجمال الكامن فى الحياة والأشياء، «ومن الوهم أن يذهب أحد إلى أنها خفَّت لهذا الباب وتشبثت به فى إسراف لأنها كانت تكره تمثيل الأشكال الحية؛ ذلك التمثيل الذى حرمه الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ، فيما يرويه أهل الورع من حملة السنة؛ فالتحريم الذى كان يقصد أول ما يقصد، إلى صد الناس عن الرجعة لعبادة الأوثان»[٣] ؛ «وعلى العكس فإن مجموع الرسم الإسلامى يرتكز على تشبيه الأحياء،

---

(١) فريدريش شيللر: التربية الجمالية للإنسان، ترجمة «وفاء محمد إبراهيم»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص٢٧٦.

(٢) قال «سيبويه»: الجمالُ: رقة الحُسْن. وتجمل تجملاً، بمعنى تزين وتحسن إذا اجتلب البهاء والإضاءة. راجع : المصباح المنير ، ص١١٠.

(٣) بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية، مرجع سابق، ص١٢.

وخاصة الإنسان؛ الإنسان فى أحواله وأفعاله اليومية، مثلما تصوره مقامات الحريرى...»[١] ، فى رسوم مدرستى «بغداد» و«القاهرة» ، «وفى التصوير الصفوى كانت صورة الإنسان تمثل دور البطولة فى العمل، حيث كان الإنسان مركز الاهتمام عند الفرس»[٢]؛ وكان الإنسان فى الحضارات القديمة فى مصر والعراق واليونان يُجسّد فى تماثيل تمثل الآلهة، لمعتقدات كانت سائدة فى تلك الأزمنة.

والمتأمل فى منمنمات مخطوطات الشعر يجدها زاخرة بالرسوم التشبيهية للإنسان والحيوان، امتزجت فى تشكيلات الأربيسك فى تآلف بديع، كما تزخر القصور، والحمامات والآنية الخزفية ورسوم السجاد وغير ذلك من أعمال الفن الإسلامى بتلك الصور والرسوم.

و«الفنان المسلم» فى ذلك اتبع أسلوباً صرفه «عن تجسيم الأشكال التجسيم البالغ أو الوثيق؛ فتراه يقنع بأن يومض إلى النتوء؛ والصورة التى فيها عُرى لا يتمادى فى إبراز ملامحها، لا نبرة ولا خرَّجة ولا وثبة بينه؛ فما كل هذه، على التحقيق سوى إضافات واهية خارجية، إنما هن مخايل ـ زينة ـ تلحق بفضول كون يحيط به الباطل»[٣].

وفى إطار تلك القيمة؛ ينبغى عند تعرضنا لدراسة التصوير الإسلامى أن نستبعد الاستنتاجات التى ذهبت إلى أنه فن يبتعد عن تمثيل الأشكال الحية؛ وأنه فن قائم على جماليات الرسوم الزخرفية التجريدية فحسب، أو أنه نتيجة لتحريم الأئمة للتصوير ابتعد «الفنان المسلم» عن تصوير الإنسان، الأشياء ذوات الأرواح، أو «بأن الوضع التشريعى... لا يعطى الرسام مجالاً، ولكنه يوجه الاندفاع الفنى بصفة عامة نحو الخط أو الزخرفة النباتية والهندسية»[٤].

والواقع أن «الفنان المسلم» قد نمّق كل ما رسمه، وابتدع التشكيلات الأربيسكية، وأدخل الكتابات الخطية ضمن سياق العمل الفنى، والأعمال غير المزخرفة نادرة بالفعل

---

(١) الكسندر بابا دوبولو: جمالية الرسم الإسلامى، مرجع سابق، ص٣٤.
(٢) إيفان توشكين: صور المخطوطات الصفوية، مرجع سابق، ص١٥٨.
(٣) بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية، مرجع سابق، ص١٨.
(٤) ريتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق «عيسى سلمان وسليم طه التكريتى»، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ١٩٧٤، ص١٢.

فى الفنون الإسلامية؛ على أنه لا تخلو منمنماته وصوره من تمثيل الإنسان والحيوان والطير، فى تآلف بديع مع تلك التشكيلات.

وكان الإمام «محمد عبده»(*) فى معرض فتواه عن حكم الإسلام فى فوائد الصور والتماثيل، معللاً أهميتها فى الحياة الإنسانية، فيما ذكر «أن هذه الرسوم حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة، ومن أحوال الجماعات فى المواقع المتنوعة، ما تستحق أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية...»(١).

لقد تجلت عظمة الخالق وألوهيته سبحانه وتعالى فى قدرته على خلق الإنسان فى أحسن تقويم(٢).

واختاره الله ليكون خليفته فى الأرض(٣)، وتجلًى تفضيله للإنسان على سائر مخلوقاته، أن نفخ فيه من روحه ، فأمر الملائكة بالسجود له(٤)؛ وسخر له الطبيعة والطير والحيوان، يعيش معها، يعبده ويستمتع بخلقه تعالى، وليكون محوراً للحياة الإنسانية، يخطئ ويتوب، «وخير الخطائين التوابون»(**).

(*) «محمد بن عبده بن خير الله» (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥م)، شارك فى الثورة العُرابية، أصدر مع صديقه وأستاذه «جمال الدين الأفغانى» جريدة «العروة الوثقى» عُين مفتياً للديار المصرية سنة ١٣١٧ هـ.

(١) ظهرت هذه الفتوى فى معظم الصحف العربية، وفى كتاب «الفنون الجميلة، لمؤلفه «السيد أحمد يوسف»، طبعة سنة ١٩٢٢م، ونقلها الباحث عن «صدقى الجباخنجى» فى كتابه «الفن والقومية العربية» طبعة سنة ١٩٦٣م، ص١٠.

(٢) قال تعالى: ﴿ لَقَدْ خَلَقْنَا الإنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ ﴾ سورة: «التين»: الآية (٤).

(٣) قال تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُونَ ﴾ سورة : «البقرة» : الآية (٣٠).

(٤) قال تعالى: ﴿ إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن طِينٍ ﴿٧١﴾ فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ ﴿٧٢﴾ فَسَجَدَ الْمَلائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ ﴿٧٣﴾ إِلاَّ إِبْلِيسَ اسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ ﴾ سورة «ص» : الآيات (٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤).

(**) إشارة لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم: «كل ابن آدم خطاء وخير الخاطئين التوابون».

ولعل استخدام لفظة «الروح» والروحية، والروحانية، جاء من باب المجاز والدلالة، أما أمرها وكنهها فهو أمر خالقها ـ جل جلاله ـ ، وقد حسمه سبحانه فى قوله تعالى:

﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً ﴾(١).

الشفافية

وثمة تعبير تجلت فيه شفافية «الفنان المسلم»، وتطلعه لصفاء النفس، فحين صور المعارك الحربية، لم يُظهر واقعيتها وما يبدو فيها من عنف، وقتل، وسفك للدماء، وحمى الوطيس، إنما بدت فى صورها شيئاً من التزينية؛ ـ ألوان مبهجة، وملابس عسكر مهندمة ـ فرحة وزهو. (انظر : اللوحتين ١٧ ، ٤٢)

نعم.. فهو يرغب فى النصر أو الشهادة، ليحظى بشرف الجهاد فى سبيل الله، ونصره دين الحق، فينعم بفرحة وبشرى ، لحياة أبدية فى جنة خالدة وعد الله الحق.

قال تعالى :

﴿ وَلا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾ ﴿ فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِم مِّنْ خَلْفِهِمْ أَلاَّ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ ﴾ سورة: «آل عمران» : الآيتان (١٦٩، ١٧٠).

وكان الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ فى غزوة «أحد» حين رأى جثة عمه «حمزة» رضى الله عنه، وقد مَثَّلت «هند بنت عُتبة» بها، «فحزن صلى الله عليه وسلم، وقال: **«انا والله لئن أظفرنى الله تعالى بهم لأمثلن بسبعين منهم مكانك»** (*) فأنزل الله تعالى الآية الكريمة ﴿ وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُم بِهِ وَلَئِن صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِّلصَّابِرِينَ ﴾(٢) صدق الله العظيم؛ « فقال النبى صلى الله عليه وسلم «بلى نصبر» وأمسك عما أراد وكَفَّر عن يمينه»(٣).

---

(١) سورة «الإسراء»: الآية (٨٥).
(*) الحديث عن «ابن عباس» رضى الله عنهما.
(٢) سورة «النحل»: الآية (١٢٦).
(٣) الإمام أبى جعفر محمد بن جرير الطبرى: المصحف المفسر، دار الغد العربى، القاهرة، ١٩٩٣، ص٢٦٣، ٢٦٤.

كذلك تأثر «الفنان المسلم» بعقيدته؛ وتعاليمها السمحة، ليجسِّدها فى منمنمات غاية فى الرقة، تشعرنا صورها مزيداً من التأمل فى مزجها الواقع بالخيال مزجاً جميلاً لواقعية ميتافيزيقية، استحالت فيها الطاقة الكامنة للخطوط مجالاً معبراً عن آليات المعركة، ليتجاوز فى تصويرها عما يبدو فى الوجوه من انفعال ظاهر، لتبدو النظرات هادئة محملة بنقاء وشفافية، مشحونة بمسحة من التأمل الصوفى.

وقد تجلت شفافية الإنسان المسلم، فى حادثة «سارية بن زنيم» المعروفة عن أمير المؤمنين «عمر بن الخطاب» ـ رضى الله عنه ـ ، حينما التفت فى خطبة الجمعة ونادى ياسارية الجبل ثلاثاً(*).

الفكر الرياضى

«قام المسلمون بتوحيد الفكر الرياضى فى كل الحضارات السابقة لهم»(١) ومن ثَمَّ كان للفكر الفلسفى الرياضى القائم على الحسابات الهندسية الدقيقة، ـ فى دولة تضافرت كل ضروب العلم فى تشكيل حضارتها المثالية ـ تأثيراً بالغاً فى حبكة التصميمات الفنية، وتنظيم الفراغ الصورى، وتشكيلات الأربيسك التى تميزت بها مجمل أعمال الفن الإسلامى(**).

أما ما يتعلق بالمفهوم الجمالى للتصميم، والذى يعنى تلبية احتياجات نفسية تخاطب الحساسية الجمالية عند الإنسان؛ إذ أن عملية التنسيق تمكن المشاهد من الشعور بالتوازن النفسى، المرتبط بقدر الاستمتاع الجمالى؛ وفى ذلك برع «الفنان المسلم» براعة فائقة فى التنظيم الشكلى للألوان والخطوط والأشكال، فى التوريقات النباتية

(*) أمَّر «عمر» رضي الله عنه «سارية بن زنيم» على جيش، وسيره إلى «فارس» سنة ثلاث وعشرين، فوقع فى خاطر «عمر» وهو يخطب الجمعة، أن الجيش المذكور لاقى العدو وهم فى بطن واد، وقد هموا بالهزيمة وبالقرب منهم جبل، فقال فى أثناء خطبته يا سارية الجبل الجبل، ورفع صوته، فالقاه الله فى سمع «سارية» فانحاز إلى الجبل، وقاتلوا العدو من جانب واحد، ففتح الله عليهم. راجع: شهاب الدين العسقلاني : الإصابة في تمييز الصحابة، الجزء الثاني ، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٢٨هـ، ص٣.

(١) زيادون ساردر، جيرى رافتز، بورين فان لون: علم الرياضيات، ترجمة «ممدوح عبد المنعم»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٨٣.

(**) يسعى الباحث فى الفصل الرابع من الدراسة لتطبيق الفكر الفلسفى الرياضى لفلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية؛ بهدف استخلاص أثره فى جماليات التعبير الفنى.

والتشكيلات الهندسية محققاً مزاوجة مثالية وخلاقة للوحدة فى التنوع، فى تصميم متوازن تناسبت فيه علاقات الأجزاء بالأجزاء، وإيقاع يشعرنا بنبض الحياة، فى صورة تنبئ عن مكنون القصة، فى تأملها تتجلى معانٍ روحية، هى فى حقيقة الأمر تجسيد لواقيعة ميتافيزيقية تمثلت فى مشاهد حسية.

الحكم الجمالى

وبقدر ما تنبئنا أعمال الفن عن شخصية صاحبها، وتفصح عن ذاته، بقدر ما تكون تلك الأعمال جميلة ومُعبرة، تمتزج فيها روح بهيولى يتشكل، وفيما ذهب «كروتشه» فى نظريته عن التعبير التى رأى فيها أن «مهمة العمل الفنى أن يُعبِّر لا عن نوع فنى أو عن تكنيك ولا حتى عن إحساس أو انفعال جزئى، بل مهمته أن يعبر عن الإلهام الذى لا يتجزأ، والذى يصدر عن شخصية بأكملها»(١).

كذلك جاء تعبير «الفنان المسلم» تجسيداً لحدس صوفى، أنبئنا فيه شفافية وروحانية فى عشق بأصل المادة، جاءت فى صور جميلة اتحدت فيها الذات بالموضوع.

أما مقولات الحكم الجمالى؛ فيما ذكر «محمد حيدر أوغلات» (٩٠٦ ـ ٩٥٨هـ / ١٥٠٠ ـ ١٥٥١م)، فجاءت لتؤكد على أن الجمال فى أعمال الفن الإسلامى يتضمن معانى: «الرقة والتناسق، اللذين يضمان قيماً أخرى كالنعومة والطلاوة والوقع اللطيف والنظافة والصفاء والصقل والمتانة، فى حين أن مصطلحات مثل «غير متناسق» ـ لا تماثلى ـ، أو «فج» هى التى تعبر عن ضآلة العمل الفنى»(٢).

والواقع أن مجمل أعمال الفن الإسلامى قد جسدت تلك القيم، فهى رقيقة متناسقة فى ألوانها وخطوطها، متقنة فى تنفيذها، غاية فى الدقة، فيها حُسن ورونق، ناعمة، مصقولة ، ولامعة، وقلما نجد فى تلك الأعمال تكوينات غير متماثلة.

وهكذا صهر الفنانون فى دولة الإسلام كل تراثهم القديم، ليستحيل تراثاً قومياً ذا صبغة إسلامية، اشتملت تأثيرات الموروث الثقافى من مشرقها إلى مغربها، فى مصر وفارس والعراق والهند حتى غرناطة، وشتى بلدان دولة الإسلام.

---

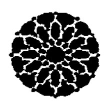
(١) شارل لالو: مبادئ علم الجمال، مرجع سابق، ص٤٨ .

(٢) جوزيف شاخت، كليفورد بوزورث: تراث الإسلام، الجزء الأول، مرجع سابق، ص٣٧٢.

وجاء الطابع المميز للفن الإسلامى نابعاً من تشبع عميق لحس صوفى منشأة روح العقيدة الإسلامية؛ ليتجلى أثره فى جماليات التعبير الفنى لصوره ورسومه، الأمر الذى جعلها تبدو محملة بخصائص لا تخطئها العين، ومن أول وهلة، ذلك أن «للقيم الراسخة فى الاحساس بالدين فى تلك العصور، قدر فى ازدهار فن المنمنمات، حتى فى المخطوطات التى تعاملت مع العلوم الطبيعية»(١).

وفى عشقه للجمال؛ وفى بحثه الدائم كان سعيه، «فإن ثبت أن الله جميل كان لا محالة محبوباً عنده من انكشف له جماله وجلاله، كما قال الرسول صلى الله عليه وسلم: « **إن الله جميل يحب الجمال**(*) »(٢).

كذلك إيمان «الفنان المسلم» فى تعبيره؛ ينشده جمالاً يمتزج فيه كمال الظاهر بحُسن الباطن، فكان أن نسجه شكلاً سداه ألوان وخطوط، ولحمته معانٍ وأفكار فلسفية، جسَّدها فى حدسٍ صوفى جميل، ناظراً فيه التجلى الإلهى ، ليرصد فى صوره علم ما وراء الطبيعة ويجسِّده فى «واقعية ميتافيزيقية».



(١) هوفمان: المكتب العلمى، لاروش ، ص٩.

(*) رواه «مسلم» فى أثناء حديث لابن مسعود.

(٢) أبو حامد الغزالى: إحياء علوم الدين، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٣١٦.

الفصل الثالث
التقاء التصوير بالشعر





- التصوير والشعر
- الشكل والمضمون
- القدرة التعبيرية
- طبيعة فن التصوير
- طبيعة فن الشعر
- الشاعرية فى فن التصوير
- الخيال بين صور الرسم والصور الشعرية
- التوازى والالتقاء
- منمنمات قصائد الشعر

التقاء التصوير بالشعر

تكمن فى قيمة التوازى بين الفنون بأنواعها المختلفة، قيم مشتركة استحالت محكاً لالتقائها، وقد نشأت فى العصر الحديث الحركات الفنية متبادلة التأثير والتأثر، كالتعبيرية والسريالية، وغدا مصطلح «الأربيسك» الخاص بالرسم الإسلامى، يشاع ويردد فى فنون الموسيقى والبالية، وانتقل مفهوم الإيقاع فى الموسيقى إلى الشعر والفنون التعبيرية والفنون التشكيلية، كذلك «لم يكن التطور الذى أصاب نظرية العلاقات بين الفنون خلال الموقف الحالى، تطوراً فيها فحسب، وإنما كان موقفاً حضارياً شاملاً مس جميع مجالات الحياة والمعارف الإنسانية المختلفة، ونقلها من نطاق النظرية الانفصالية والانعزالية الضيقة إلى نطاق رحب فسيح تتصالح فيه عوالمها، يشد بعضها أرز بعض، يغنيه ويثريه، ويقيم الواحد منها الآخر، يفسره ويعمقه، وتتداخل حدودها فلا ينفصل حد عن حد، وإنما يلتحم به فى صورة جدل دينامى دائر»(١).

وفى سياق قيمة التوازى كان التقاء التصوير بالشعر، فى منمنمات إسلامية ساحرة تُعبر عن موضوعات قصائده، امتزج فيها معنى الرقة والخيال فى الفنين فى انسجام بديع وثيق الصلة، جاء التمييز فيه فى الأداة، حيث «اللفظة» هى مادة التعبير فى فن الشعر، و«الألوان» هى مادة التعبير فى فن التصوير ، ومن هنا تأتى أهمية المادة التى بواسطتها يتم إنجاز العمل الفنى وبث روح الحياة فيه، كما أن «للخصائص الحسية الدور الأساسى فى عملية الفصل بين الفنون ... ووظيفة الفن أن يكشف من الجانب الظاهرى للأشياء، ويبرزه فى صفائه الوجودى»(٢).

---

(١) نعيم حسن اليافى: الشعر بين الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٢) محسن محمد عطيه: التقاء الفنون، عالم الكتب، القاهرة، سنة ٢٠٠٣، ص١١.

ويسعى المصور لبهجة انتصار الشكل وحبكة التصميم، مقابل سعى الشاعر فى بلاغة تأليف الألفاظ وتأدية المعنى فالفنون «... بأشكالها المختلفة ـ كما يؤكد «أرسطو» فى بداية كتابه عن فن الشعر ـ تصور الحياة، وتشترك فى خاصية أساسية هى المحاكاة، ولذلك ينبغى للشعر والتصوير ـ بوصفهما فنين قائمين على المحاكاة ـ أن يستخدما مبدأ واحداً بعينه للتكوين، أو البناء وهو الحكاية أو العقدة فى المأساة، والتصميم أو التخطيط فى الرسم»(١).

التصوير والشعر

وهكذا تأكدت علاقة التشابه والاقتراب بين فَنَّى التصوير والشعر على مر العصور، فالشاعر الرومانى «هوراس» (٦٥ـ ٨ ق م) يذكرها فى كتابه «فن الشعر» بقوله: «كما يكون الرسم، يكون الشعر»، وقبله ذكر «سيمونيدس الكيوسى» عبارته المشهورة ـ وبنفس المعنى ـ «إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت»، كما قابل «أفلاطون» بين الشعر والرسم من حيث الأداة، أما «الجاحظ» (١٥٠ـ٢٥٥هـ) فقد أفترض أن الشعر ضرب من التصوير، وجاء قوله: «إنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»(٢)، تلميح فيه دلالة تؤكد على قيمة التشابه والاقتراب بين الفنين.

ومن المؤكد أن لكل فن جمالياته، ووسائل التعبير التى يلتحم بها مع الناس، إلا أن هناك بعض الفلاسفة، والفنانين يعلون من شأن فن على آخر، فقد رأى «كَانْت» (١٧٢٤-١٨٠٤م) أن «ملكة الأفكار الجمالية تتجلى بصفة خاصة فى ميدان الشعر، حيث يمتزج الفهم بالخيال، ويتحقق ضرب من الانجسام بين القدرة العاقلة، وملكة المخيلة»(٣).

ولعل هذا الرأى من «المآخذ التى وجهها بعض علماء الجمال إلى فهم «كَانْت» لصلة الفن بالطبيعة، وتقسيمه للفنون الجميلة، وتقديمه لفن الشعر على غيره من الفنون الأخرى»(٤).

---

(١) عبد القادر مكاوى: قصيدة وصورة، مرجع سابق، ص ٨.

(٢) الجاحظ، أبو عثمان بن بحر: تهذيب الحيوان، تحقيق «عبد السلام هارون»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص٥٧.

(٣) زكريا إبراهيم: كَانْت، مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص٢٦٣.

(٤) المرجع السابق: ص٢٧٢.

وقبل «كَانْت» كان «ليوناردو دافنشى» (١٤٥٢- ١٥١٩م) يُعلى من قيمة فن التصوير فى مواجهة فن الشعر، رغم أنه أكد على أن هناك علاقة من التشابه والاختلاف بين الفنين، وهى فى رأيه نفسها العلاقة التى تربط بين الظل والجسم المظلل، وبين التخيل والتأثر، ثم عقد مقارنة بين الفنين قدم فيها رأيه لمادة كل منهما، ذكر فيها أن الشعر «يقدم صُورة عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التصوير أشكاله أمام العين على نحو واقعى، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع والتى يخلقها التصوير كما لو كانت طبيعية، وهو ما يعجز الشعر عنه، لأن صور الشعر تفتقد إلى التشابه، ولا تنفذ إلى الوجدان عبر حاسة البصر كما يفعل التصوير»(١).

ولعل ما ذهب إليه «دافنشى» فيه بعض الصواب، إلا أن إعلاء قدر وقيمة فن على آخر، أو حاسة على أخرى، رؤية تفتقد الموضوعية، تتصف بالعوار وجاهلية التعصب، فليست حاسة البصر أعلى قدراً عن حاسة السمع(*)، والحق أن لكل منهما قدره وقيمته، فاحتياج الإنسان إلى التعبير تتطلب فى بعض الأحيان المزج بين الحواس، وفن السينما على سبيل المثال يتم إدراكه عن طريق حاستى السمع والبصر، فالإدراك الحسى يتم بواسطة الحواس

---

(١) ليوناردو دافنشى: نظرية التصوير، ترجمة وتقديم «عادل السيوى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص٤٦.

(*) ولعل حاسة السمع أكثر تأثيراً واحتياجاً للإنسان، وقد فضلها الله سبحانه وتعالى فى الذكر والأهمية عن حاسة البصر، ومن أسمائه الحسنى: السميع البصير، والسميع العليم، كما أن لحاسة السمع أهمية أكثر من حاسة البصر في عملية الإدراك الحسى:

قال تعالى: ﴿ وَكَانَ اللَّهُ سَمِيعًا بَصِيرًا ﴾ سورة «النساء» : الآية (١٣٤).

قال تعالى: ﴿ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴾ ورة «البقرة» : الآية (٢٢٤).

قال تعالى: ﴿ إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴿١٠﴾ فَضَرَبْنَا عَلَىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا ﴿١١﴾ ﴾ سورة «الكهف»: الآيتان (١٠، ١١).

قال تعالى: ﴿ وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا ﴿٣٦﴾ ﴾ سورة «الإسراء» : الآية (٣٦).

سواء كانت سمعاً، أو بصراً، أو لمساً... ليمتزج بنبض الإنسان ووجدانه، فيتحقق الشعور بالرضا أو الرفض، الشعور بالسرور والغبطة، أو الامتعاض والنفور، ويرتبط ذلك كله بكمٍ من الخبرات والتأملات لدى المتذوق، من خلال حواسه جميعها أو بعضها.

ولما كان الإحساس الجمالى يحقق نوعاً من التوازن النفسى يتولد عنه شعوراً لا يمكن فصله أو تجزئته، إذ أنها حالة إدراكيه تؤثر فى الوجدان، وتمتلك الإنسان بمنطق كلى .

فالمرء يستمتع حين يستمع لعزفٍ موسيقى، وتطرب أذنه لسماع قصيدة، ويبتهج لتعبيرٍ راقص من فنون الأداء، ويستمتع من مشاهدة لوحة أو تمثال أو نقوش على جدران الكهوف، أو فى المقابر والمعابد المصرية القديمة، فيتملكه حينئذ حالة شعورية من الاستمتاع الجمالى، فى كل هذه الألوان من الفنون، وإن اختلفت طرائق التعبير؛ وسواء كان الاستمتاع عن طريق حاسة السمع أو البصر، أو بواسطة الحاستين معاً.

وبعد أن رأى «دافنشى» أن التصوير أعلى قدراً من الشعر، ورأى «كَانْت» أن ملكة الأفكار الجمالية تتجلى بصفة خاصة فى ميدان الشعر، جاء «لِسنْج»(*)؛ وحدد نقاط الالتقاء، والاختلاف بين الفنين، فذكر؛

«أن أوجه الخلاف بين الفنين أهم بكثير من أوجه اللقاء بينهما، وإن كلاً من الفنين ضرب من المحاكاة، له أحكامه التى تنبع من طبيعة هذه المحاكاة وأهمها أداتها، ولكل فن أداته الخاصة به التى يتوسل بها، فالرسم يتوسل باللون ويحاكى به، والشعر يتوسل بالصوت ويحاكى به... والأداة أو الوسيلة هنا وهناك التى يستغلها كل فن فى محاكاته ترتبط ارتباطاً وثيقاً شديداً بالموضوع الذى يحاكيه، وبمادة هذا الموضوع، ولكى نقف على أساس الاتفاق أو الاختلاف بين الفنين، علينا أن نبحث عن الموضوع الذى يحاكيه كل منهما، فإذا وجدنا أن موضوعهما واحد حكمنا باتفاقهما وتشابهما، وإن وجدنا أنه مختلف حكمنا باختلاف أداتهما لارتباط الموضوع بالأداة، وحكمنا تبعاً لذلك بالاختلاف بينهما»[1].

(*) جوتهولد أفرايم لِسنْج (١٧٢٩ - ١٧٨١م) مفكر ألمانى، وكاتب مسرحى، من رواد عصر التنوير.

(١) نعيم حسن اليافى: الشعر بين الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص ١٦، ١٧.

هكذا رأى «لِسنّج» أن أوجه الخلاف بين التصوير والشعر، أهم من أوجه اللقاء بينهما، وذهب فيما رآه «أرسطو» فى أن كلا الفنين ضرب من المحاكاة، واتفق مع «أفلاطون» فى مقابلته بين الفنين من حيث الأداة، كما رأى أن «لكل فن من الرسم ومن الشعر موضوعه وأداته وطريقته الخاصة به، وإذا حاول أن يقدم موضوع الآخر، فإنه يستطيع فقط عن طريق المعالجة الفنية، أو زاوية الالتقاط، أو لحظتها»[١].

ولعله فى ذلك قصد تناول موضوع مطروح بصيغة قبلية، جسّده شاعر ومصور فى آن واحد، مثلما فى قصص التوارة والإنجيل التى استلهمها فنانو عصر النهضة الأوربى فى أعمالهم.

وفى هذا السياق جاءت الآراء متضمنة فى ثلاث وجهات لقيمة التوازى بين الفنين، الأولى رأت أن فن التصوير أعلى قدراً وواقعية عن فن الشعر، فيما ذكر «دافنشى»، وأما الثانية فقد رأت أن الأفكار الجمالية تتجلى أكثر فى الشعر، فيما ذهب «كَانْت»، وأما الوجهة الثالثة؛ فقد جاءت فى صيغة رافضة لعلاقات التقارب بين الفنين، ضمنها «لِسنّج» وجهته التى رأى فيها استقلالية كل فن عن الآخر، معلناً أن «لكل منهما شخصيته الخاصة به، وكيانه المحدد، وخصائصه التى يتصف بها دون سواه»[٢].

وفى ضوء فرضية أن التصوير شعر صامت، وأن الشعر جنس من التصوير، وفى قيمة التوازى بين الفنين يكمن قدر الالتقاء بينهما، والذى تأكد فيه قدراً من التشابه والتقارب بالرغم من اختلاف الأداة التى يتوسل كلا الفنين التعبير بواسطتها، ومن هنا تأتى أهمية دراسة وطبيعة القيم الفنية، والتى تجعل لكل منهما فناً له خصائصه المميزة، يكمن فى القدرة التعبيرية للفنان قدر فى تجسيدها، وتضمينها حيز الوجود الجمالى، الذى تمتزج فيه الشاعرية بالتصوير، ويُجَسَّد الخيال فى صورها الشعرية، فيصير أكثر واقعاً فى صورها المرسومة، ليتحقق الالتقاء بين الفنين، فى منمنمات إسلامية ساحرة، جسّدت مضمون قصائد الشعر فى صور بالغة الرقة والجمال، تأثر فيها الرسام بنظم الشعراء، وما ورد فى القصائد من صور شعرية، ومجاز، ورموز، صهرها فى وجدانه ليعلنها صوراً فى حيز الوجود المكانى، الذى امتزجت فيه قيم الفنين، وأصبحت شكلاً تضمَّن تلك القيم والمعانى التى وردت فى نظم الشعراء.

---

(١) المرجع السابق: ص ١٨.

(٢) المرجع السابق: ص١٥.

ويرى الباحث أن علاقة الشكل بالمضمون فى أعمال الفن، أحد القضايا الهامة التى أثيرت حول الصورة فى أعمال الفن الإسلامى، ورأى البعض أنها قامت على جماليات الشكل المجرد فحسب ، وقد كشفت الدراسة(*) أن تلك الصور تضمنت معانى لها قيمها الحسية، ودلالاتها الروحية.

ولعل طرح آراء النقاد والفلاسفة، وما ذهب إليه المتصوفة، فى علاقة الشكل بالمضمون، أمر حيوى فى دراسة قيمة التقاء الفنين، واستخلاص قدر جمال التعبير الفنى المرتبط بالمعنى فى صور المنمنمات الإسلامية التى عبرت عن مضمون قصائد الشعر.

الشكل والمضمون

كان «الفنان المسلم» فى صياغته لأعماله صياغة تجريدية، مثَّلها فى تشكيلات أربيسكية بديعة، يبحث عن تحقيق شكل مطلق ومثالى، يتحقق فيه أكبر قدر من جمال التعبير الفنى، فجسده فى توريقات نباتية وتشكيلات هندسية، وهو فى هذا ضمَّن تلك التشكيلات معانى روحية تكمن فى ثنايا الصورة، وأراد التعبير بهذه الكيفية، ليترك للمشاهد زمناً من التأمل والحدس، يستخلص فيه المعنى فى تلك الصور الحسية.

وقد صار واقعاً فلسفياً أن التصوير كالشعر، وأن الشعر جنس من التصوير، على أن «الألفاظ» تشكل بنية القصيدة، و«الألوان والخطوط» تشكلان الصور وكلاهما - الكلمات والألوان - يحملان صوراً ذات دلالات لمعانٍ وأفكار أراد الفنان التعبير عنها، حتى لو نزع فى تعبيره إلى التجريد المحض.

ولعل أحد القضايا الفكرية الشائكة التى شغلت الفلاسفة والنقاد وشعراء الصوفية فى دولة الإسلام؛ إشكالية الشكل والمضمون، وقدر العلاقة بينهما.

وفى سياق تلك العلاقة الجدلية رأى «العسكرى» (... - ٣٩٥هـ): «أن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأن المدار بعد على إصابة المعنى، ولأن المعانى تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة...»(١).

(*) راجع الفصل الثانى: نظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامى.

(١) أبو هلال العسكرى: الصناعتين، تحقيق «مفيد قميحة»، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦، ص ٨٤.

ورأى «ابن رشيق» (٣٩٠ ـ ٤٥٦هـ) أن : «اللفظ جسم، وروحُه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته...»(١).

وفى «بيان أمر المعانى» يخلص «الجرجانى» (٤٠٠ ـ ٤٧١هـ) إلى أن : «من الكلام ما هو شريف فى جوهره كالذهب الإبريز، الذى تختلف عليه الصور وتتعاقب عليه الصياغات، وجل المعول فى شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته، ويرفع فى قدره»(٢).

أما «جلال الدين الرومى» فقد رأى(٣):

إن القصة مثل الكيل

والمعنى داخلها على مثال الحبوب..

ورجلُ العقل يأخذ حبوبَ المعنى

ولا يرى الكيل إن نقل إليه..

فاستمع إلى حادثة البلبل مع الوردة

وإن لم يكن ثَمَّ مقال ظاهر فيها..

واستمع أيضا إلى ما جرى بين الشمعة والفراشة

واختر أنت المعنى من الحكاية..

فإن لم يكن ثَمَّ مقال، فهناك سر المقال

فهيا حلق عاليًا، ولا تطر كالبومة الدنية...

هكذا اتفق نقاد العرب، أنه لا قيمة للفظ بدون المعنى، فالكلام ألفاظ تشتمل على معان، فيما رأى «العسكرى»، واللفظ جسم وروحه المعنى، فيما رأى «ابن رشيق»، وشرف الكلامٍ فى معناه، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته، ويرفع فى قدره، فيما رأى

---

(١) ابن رشيق القيروانى: العمدة فى صناعة الشعر ونقده، تحقيق «محمد محيى الدين عبد الحميد»، دار الجيل، بيروت، الجزء الأول، بدون تاريخ نشر، ص١٢٤.

(٢) عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، شرح وتعليق «محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الإيمان، المنصورة ـ مصر، بدون تاريخ نشر، ص ٩٠.

(٣) جلال الدين الرومى: مثنوى، مرجع سابق، «الكتاب الثانى»، ص ٣٠٠.

«الجرجانى»، وأن الكلام مثل وعاء، يحمل داخله المعنى، فيما رأى «جلال الدين الرومى» ومن ثَمَّ يدعونا إلى استخلاص المعنى من القصة.

وكان «كروتشة» (٨٦٦ ـ ١٩٥٢) قد أكد فى كتابه الإستطقيا (١٩٠٢):

على وحدة العمل الفنى، وعلى تطابق الشكل والمضمون بقوة، ورفض الفكرة القائلة بإمكانية وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة، وقال : «إن الحقيقة الإستطيقية هى الشكل ولا شىء غير الشكل». لكننا نسىء فهم كروتشة إذا اعتبرناه «شكلياً» فهو يستخدم المصطلحين بشكل مناقض للاستعمال المعهود، هو يدرك ذلك: يطلق البعض على الحقيقة الداخلية أو التعبير اصطلاح «المضمون» ـ وهو ما ندعوه بالشكل ـ، بينما يطلقون اصطلاح «الشكل» على الرخام، والألوان، والإيقاع، والأصوات (وهى أمور تقع على النقيض من الشكل عندنا).

إن الشكل عند «كروتشه» هو «التعبير الحدسى»، وهو اسم آخر للعمل الفنى، لكن العمل الفنى عند «كروتشه» حدس داخلى خالص «فما هو خارجى لا يعتبر عملاً فنياً» فى رأيه.. ويعترف «كروتشه» نفسه بأن ما يدعوه بالشكل يمكن أن يدعى المضمون أيضاً: «فإن نقدم الفن باعتباره مضموناً أوشكلاً ما هو إلا مسألة اختيار للاصطلاح المناسب، لكن بشرط أن ندرك أن المضمون يشكل، وأن الشكل يملأ، وأن الإحساس إحساس مشكل، وأن الشكل شكل يحس»(١).

وفى هذا السياق ظل ارتباط الشكل بالمضمون، علاقة وحدوية، تبدو بشكل عام علاقة ثابتة، سواء فى التراث النقدى العربى القديم، أو فيما رأى شعراء الصوفية، واتفق فيه «كروتشه» أو فيما ورد من أراء فى النقد الحديث أكد أصاحبها على أنه «لا تناقض بين الشكل والمحتوى؛ لأنه لا وجود لأى منهما بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتل للاثنين»(٢).

---

(١) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة «محمد عصفور»، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سنة ١٩٨٧، ص ٥٢.

(٢) المرجع السابق، ص٥١.

والحق أن «الجمال» الحقيقى لا يتوفر بمعناه المؤثر، دون معن تجَسَّد فى شكل، سواء تمثل هذا الشكل فى صورة مرسومة، أو فى قصيدة، أو غير ذلك من أشكال التعبير، فحقيقة الجمال كامنة فيما يبثه «الشكل» من دلالات موحية، تتضمن حقائق وأفكار، لتصبح رسوم المنمنمات الإسلامية، مثالاً رائعاً لقيمة الشكل الذى تمثل فى صورة، تُعبر عن معانٍ وقيم كامنة فى مضمون قصائد الشعر.

القدرة التعبيرية

رأى فلاسفة «اليونان» أن المبدع هو الإنسان «ذو الطبيعة المواتية»؛ فهو يرصد الحقائق فى رؤية ثاقبة، ويكثف المعانى فى قدرة تعبيرية موحية، ويؤكد على القيم الإنسانية الجميلة؛ «فالطبيعةالمثالية للشاعر والفنان هى طبيعة الإنسان المرهف الحس»[١].

أما الفنان فَيُشكِّل صوره بواسطة الألوان والخطوط لتصير «بناءً متوحداً، تتشكل فيه الأحاسيس، وتنتظم فيه العواطف، وتتجسد الأخيلة والصور الذهنية، من أجل أن تتحول إلى وقائع خارجية ملموسة»؛[٢] لتظهر قدرته التعبيرية فى صياغة ألوانه وخطوطه، وتحويرها، ومزجها بأفكاره ومشاعره، معلناً من خلالها طرح مكنونات نفسه، التى يرغب فى مشاركة الآخرين إياها، لتصبح العلاقة بين صوره والمتأمل فيها، علاقة حميمية تمثل مجالاً رحباً لاستدعاء أحاسيس المتعة، والاستمتاع الجمالى.

وأما الشاعر فتتجلى قدرته التعبيرية على براعته فى النظم، وسهولة المخرج، وجودة السبك، وقد «سمى الشاعر شاعراً، لأنه يَشْعُرُ بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليدُ معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعانى، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صَرّف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن»[٣].

---

(١) ماثيو أرنولد: مقالات فى النقد، ترجمة وتقديم «على جمال الدين عزت»، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ص١٢٩.

(٢) محسن محمد عطيه: تذوق الفن، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٣) ابن رشيق القيروانى: العمدة، مرجع سابق، ص ١١٦.

على أن جمال التعبير «جزء لا ينفصل عن الموضوع، مثله فى ذلك مثل جمال المادة والشكل، والفرق بين هذين النوعين من الجمال هو أن جمال التعبير لا يضاف إلى الموضوع نتيجة لعملية الإدراك ذاتها وإنما نتيجة لارتباط هذه العملية بعمليات أخرى مصدرها وجود انطباعات سالفة»(١).

وقد تجلت عبقرية «الفنان المسلم» فى قدرته على تأليف موضوع الصورة فى منمنمات مخطوطات الشعر، ليبث فيها حيوية أنبئت عن مضمون القصائد، وأفصحت عن قدرته التعبيرية، فى تحويره الفنى والجمالى، وتكثيفه المعانى والأفكار، التى تضمنت دلالات فاعلة، جعلت الصورة تنطق شعراً، وتفيض جمالاً وتعبيراً يولد صوراً أخرى فى ذهن المتذوق.

طبيعة فن التصوير

يعبر الفنان فى صورة عن نفسه، والأحداث فى المجتمع الذى يعيش فيه، وهو فى ذلك التعبير، يعتصر ذاته ليقدم تشكيلاً مُعبراً عن إرادته، إذ أنه تتداخل عوامل أخرى فى فرض طبيعة محددة على رؤيته الإبداعية، فالعقيدة والموروث الثقافى والبيئة المكانية والزمانية عوامل فاعلة ومؤثرة فى جماليات التعبير الفنى، كما أن للقدرة الخيالية قدراً هاماً فى التأثير على تشكيل الصورة.

والمصور لا يقتصر تعبيره على قدرته الخيالية فحسب، إنما تشترك أدواته فى تصوير وتسجيل الأفكار ليبثها فى مادة تكتسب شكلاً جديدًا معبراً فيه عن رؤيته لموضوع تصويره، بواسطة الألوان والخطوط، وربما وسائط أخرى متعددة.

ولعل الشكل يمثل القيمة الأساسية فى الصورة، ليسعى فيه المصور نسج وحدة عضوية يجسد فيها أفكاره، ومشاعره، وخيالاته، فى حقائق حسية يضمنها حيز الوجود، لتؤثر فى وجدان المشاهد، وتحقق له قدراً من المتعة البصرية والاستمتاع الجمالى.

ويستفيد المصور فى أعماله من الجمال الموجود فى الطبيعة والحياة، مستخلصاً منه ما يناسب رؤيته الجمالية، فيحوله فى صوره إلى جمال فنى ممزوج بالصبغة الإنسانية.

---

(١) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، مرجع سابق، ص٢٦٩

وفيما رأى بعض علماء الجمال « أن الطبيعة ليست لها قيمة استاطيقية، إلا عندما يُنظر إليها من خلال فنٍّ من الفنون، عندما تكون قد ترجمت إلى لغة الأعمال التى ألفتها عقليةٌ شكلها تكنيك ما»(١).

والحق أن الطبيعة البكر تتمتع فى أحيان كثيرة بقدرٍ من الأفكار الموحية بالغة الدلالة، فمناظر شروق الشمس وغروبها على سلاسل الجبال، وضوء القمر فى ليلٍ حالك، والسماء فى صفائها وزرقتها، ونسمة عابرة فى حر قائظ على شاطىء بحر، كل ذلك وغيره يحقق فى كثير من الأوقات حالة من التوازن النفسى والعاطفى للمتأمل، وبطبيعة الحال تعكس تلك المناظر التى تزخر بها الطبيعة، بعداً جمالياً يستشعره المتأمل فيها.

وحينما تمتد يد المصور المبدع لتصوير الطبيعة البكر، فإنه يضمنها حيز الوجود الجمالى الذى يسر العين، ليحولها بريشته إلى جمال فنى يبعث فى النفس البهجة والاندهاش، حتى لو كانت فيها أشياء تشتمل على دلالات ورموز موحشة، فإنها تستحيل بريشة الفنان المبدع إلى معانٍ تنبض حيوية، وتفيض جمالاً، تتجسد فيها معانى الرقة، والسكينة، والارتياح... ومن ثَمَّ:

لا الحيَّةُ البشعَةَ ولا الوَحْشُ المخيف

ترهبهما العَيْنُ لو رَسَمهما بصدقٍ الفنانُ

فالفرشاةُ الرقيقةُ لرسَّام بارع

تحيل القُبْحَ إلى جَمال فتّان(٢)

هكذا أكد «بوالو»(*) على أن الفنان المبدع حين تمتد يده فى تناول شىء، فإنه يحيل القبح إلى جمالٍ آثر.

---

(١) شارل لالو: مبادئ علم الجمال، مرجع سابق، ص٧.

(٢) بوالو: فن الشعر، ترجمة وتقديم «رجاء ياقوت»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، سنة ٢٠٠٢، ص ٤١.

(*) بوالو ديبريو (١٦٣٦ - ١٧١١م): يعدونه المتحدث الرسمى للمدرسة الكلاسيكية الفرنسية ، وقد كرمه الملك «لويس الرابع عشر» بتعينه فى وظيفة مؤرخ الملك، كما أختير عضواً بالأكاديمية الفرنسية فى أول يوليو سنة ١٦٨٤م.

ولعل طبيعة فن التصوير تكمن فى عدة أسس، يرتكز عليها الفنان فى تجسيد صوره، ليتحقق قدراً كافياً من القيم الجمالية والتعبيرية التى تنطق بها الصورة، ويتمثل ذلك فى فكرة يصيغها الفنان فى شكل، بواسطة الألوان والخطوط، تتجلى فيها القيم الفنية لتشكيل الصورة.

الفكرة

يبدأ العمل الفنى بفكرة فى مخيلة الفنان، فالتجربة الجمالية تتمتع بدرجة عالية من العمق، الذى تتحد فيه الرؤية مع الإحساس عن طريق الحدس، لذا فالمصور فى حاجة دائمة إلى عمق التجربة الإبداعية، ليكثف الكثير من الأفكار والانفعالات فى حيز محدد، هوسطح اللوحة، معتمداً فى ذلك على كمٍ من الخبرات العيانية، والخيالات، والدلالات الرمزية، وهو فى ذلك يسبح فى أفكاره، ومشاعره، وأحاسيسه، متفاعلاً معها حتى تنضج، فيجسدها فى صورة.

وتأتى أهمية القيم الفكرية فى فن التصوير، فيما تتضمنه الحياة الإنسانية، من قيم يستمد منها الفنان أفكاره، فالفنان لا يرسم من أجل المتعة فقط، ولكنه فى أعماله يحرص على الاتصال بالآخرين من خلال فنه المشتمل على فكرة ضمنها حيز الوجود، وربما تكون الأفكار«مطروحة فى الطريق، يعرفها العجمى والعربى، والبدوى والقروى»(١).

وربما تكون بالفعل مطروحة للجميع طرح العيان ولكن عين الفنان هى التى ترصدها وتجسدها فى صورة، أو قصيدة، أو أى شكل آخر من أشكال الفنون.

ولعل معرفة الفنان بالحقائق التاريخية والدينية، تضيف إلى أعماله بعداً لقيم الجمال والتعبير، فى عمق التجربة الإبداعية، وكان الفنان «بيكاسو» (١٨٨١-١٩٧٣م) قد رسم حمامة، وفى فمها غُصن الزيتون، واتخذت هذه الصورة على بساطتها الشديدة رمزاً لمعنى وقيمة السلام الإنسانى ، فبدت لنا أهمية المعرفة فى مضمون الفكرة، التى استلهمها الفنان من قصة «الطوفان».(*)

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان بن بحر: تهذيب الحيوان، مرجع سابق، ص ٧٥.

(*) ورد فى سفر التكوين أن «نوحاً» عليه السلام، لما حدث الطوفان، أرسل حمامه من الفُلك بعد أربعين يوماً، فاتت إليه الحمامه عند المساء، وإذا ورقة زيتون خضراء فى فمها، فعلم «نوح» أن المياه قد قلت عن الأرض. راجع: العهد القديم، الاصحاح الثامن.

وهكذا رؤية الفنان للحياة، تكون دائما رؤية ذات بعد اجتماعى جديد، وليست تكرراً لماض، فإذا ما انتقل بنا المصور إلى أفاقٍ جديدة، فإنه بالضرورة يكون قد حقق فى أعماله عمق التجربة الإبداعية، وبدت ملامح الفكرة، وأهمية المعرفة، واضحة فى صورة.

الشكل

التصوير أحد فروع الفنون التشكيلية التى تخاطب حاسة البصر وفى الشكل يكمن جوهر وطبيعة التصوير، واهتمام المصور بالحياة الإنسانية لا يقل عن اهتمامه بتصويرها، فهو يستقبل التجربة الإنسانية ليبدع، ويخلق أشكالاً وصوراً جديدة، مليئة بالنبض والحيوية، مفعمة بالوجود الإنسانى.

وترتبط صناعة الشكل بالتصور الذهنى للفكرة ارتباطاً وثيقاً؛ إذ أن:

«العالم الحسى والعالم العقلى موضوعان أحدهما ملاصق(*) للآخر... إنهما يشبهان حجرين ذوى قدر من الأقدار، غير أن أحد الحجرين لم يُهَنْدَم ولم تؤثر فيه الصناعة البتة، والآخر مهندم وقد أثرت فيه الصناعة وهيأته هيئة يمكن أن تنتقش فيه صورة إنسان ما أو صورة بعض الكواكب... فإذا فرق بين الحجرين فُضّل الحجر الذى أثرت فيه الصناعة وصورته بأفضل الصور وأحسن الرتبة، من الحجر الذى لم ينل من حكمة الصناعة شيئاً البتة فيه. وإنما فُضّل أحد الحجرين على الآخر لا بأنه حجر لأن الآخر حجر أيضاً، لكنه إنما فُضّل عليه الصورة التى قبلها من الصناعة، وهذه الصورة التى أحدثتها الصناعة فى الحجر لم تكن فى الهيولى، لكنها كانت فى عقل الصانع الذى توهمها وعقلها قبل أن تصير فى الحجر»(١).

هكذا رأى «أفلوطين» أن عملية التشكيل والصياغة، هى التى تجعل من «هيولى» شيئاً ذا قدر عن هيولى بكر لم تصغه بعد أنامل فنان أراد التعبيرعن فكرة، بث فيها من خياله، وهيأها فى عقله وتصوره الذهنى ليضمنها حيز الوجود الجمالى، ومن ثَمَّ فإن فن

(*) فى الأصل: «ملازق».

(١) أفلوطين: أفلوطين عند العرب، مرجع سابق، ص ٥٦ ، ص٥٧.

التصوير كما يخاطب الجانب العاطفى الوجدانى، فإنه كذلك يتصل بالجانب الإدراكى الحسى، فالأفكار، والمعانى، والانفعالات، والعواطف، توضع فى إطار حسى ملموس، داخل حيز مكانى مدرك بحاسة البصر، وفى ذلك يسعى المصور فى تشكيله سعياً جميلاً، ناظراً تحقيق البهجة فى انتصار الشكل.

الألوان والخطوط

للألوان سحر خاص فى جذب الانتباه :

ذلك أنَّ حِسن العين خُلق منجذباً إلى الألوانِ(١)..

وهى بعد مادة الفنان فى تشكيل صورة، وغيره قد يستخدمها فى عمل دهانات، أما عند المصور فهى غاية هامة، تستحيل على سطح اللوحة، إلى مساحات محملة بالأفكار، لتبدو أكثر حيوية عما تعنيه - فزيائياً- فى توافقات، وتباينات، وانسجامات وواقعية، لتمثل جوهر الحياة، ومن ثَمَّ «تتفهم معانى الألوان أحياناً على أن وراءها سراً من أسرار الحياة»(٢)، بما يتوفر فيها من تراكيب مجازية ودلالات نفسية، يتحقق فيها الإيحاء بالرمز والتنوع الحركى بمفهومه التشكيلى.

على أن إرهاصات المصور أثناء تخليقه فى هيولى، تشبه المخاض، يمتزج فيها الذات بالموضوع لغنائية حدسية تكمن فى تحريك الألوان ومزجها مزجاً خلاَّقاً فى محيط سطح اللوحة، ليتنفس صعداءً وارتياحاً، فيهدأ لانتصار فى بهجة، تحققت فى شكل.

أما الخطوط فتحمل طاقة كامنة تعطى للأفكار شكلها الإيقاعى الذى يبعث فى الصورة حيوية ونبض الحياة، لتثار أحاسيس المتعة فى المتذوق من خلال ذلك الانسجام الحى بين الألوان والخطوط فى آن واحد.

وفى أعمال الفن الإسلامى، التقت الألوان بالخطوط التقاءاً فنياً جميلاً فى صور مخطوطات الشعر، لتتعانق تشكيلات «الأربيسك» ، هندسية ونباتية، مع التشكيلات الخطية لأبيات الشعر، والرسوم المعُبرة عن مضمون موضوعات قصائدها، فى منمنمات إسلامية رائعة، أشكالها رشيقة، وخطوطها رقيقة، وألوانها مشرقة إشراق الشمس، تشع ضوءاً وبهجة، فى اختلاف وانسجام بديع.

---

(١) جلال الدين الرومى: مثنوى، مرجع سابق، «الكتاب السادس»، ص٢٥٢.

(٢) محسن محمد عطيه، تذوق الفن، مرجع سابق، ص٨٥

ابتكر الفنانون فى الحضارات القديمة، وصولاً للعصر الحديث، وعلى اختلاف أساليبهم، طرائق وحيل مختلفة للإيحاء بالعمق الفراغى فى صورهم، فنشأت عن ذلك جماليات خاصة بكل حضارة، فكان تجاهل المصرى القديم فى رسومه الجدارية للنسب الموضوعية، أن ابتدع منظوراً خاصاً بفنه ورؤيته للأشياء، اعتمد فيه على عدم الالتزام بالعمق الذى يتفق مع الطبيعة البصرية، «وهكذا بدت فى الرسوم كل أجزاء الجسم الإنسانى منظمة، بحيث تمثل نفسها بعرض أمامى كامل، أو باتخاذها الشكل الجانبى التام، فترسم الرأس والأطراف، بإعطائها مقطعا جانبياً، فى حين يصور الصدر والأذرع من الزاوية الأمامية بوضوح؛ وهذه الخاصية واضحة فى فن التصوير والنحت البارز...»(١).

وفى عصر النهضة الأروبى؛ كان التزام المصورين فى رسم موضوعاتهم بالمنظور المركزى الذى يفترض أن هناك نقطة تتلاشى عندها الخطوط، وجاء الفن الحديث بثورته على تلك التقاليد السائدة فى عصر النهضة، وتبنى تصوراً جديداً لتلك القضية رأى أصاحبه «أن المنظور الهندسى ليس هو الحل الوحيد لمشكلة تمثيل الفراغ الصورى، فهناك طرق مختلفة، وأساليب أخرى إبداعية»(٢).

وجاء إعلان «جورج براك» (١٨٨٢ ـ ١٩٦٣م) ليؤكد على ذلك الطرح الجديد لتلك القضية، ومعبراً عن وجهته فى قوله:

«إننى أشمئز من كل تقاليد عصر النهضة، فقواعد المنظور الصارمة التى استطاع أن يفرضها على الفن كانت خطأ فظيعاً، وقد استغرق الفن أربعة قرون لإصلاحه والفضل لـ «سيزان» و«بيكاسو» ولى فى هذا الإصلاح، فالمنظور العلمى ما هو إلا خدعة كبرى، إنه مجرد حيلة اصطناعية ـ حيلة سيئة ـ تحول دون استطاعة الفنان فى نقل خبرة الفضاء، حيث إنها تفرض على الأشياء أن تختفى من حقل إدراك المشاهد بدلاً من أن تأتى بها إليه،

---

(١) محسن محمد عطيه :القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص٣٨.

(٢) محسن محمد عطيه: تذوق الفن، مرجع سابق، ص٢٠٠.

وهذا هو الغرض من التصوير، إن المنظور لا يسمح لأحد أن يمتلك الأشياء بسبب ميكانيكيته المفرطة، إنه يتولد من وجهة نظر أحادية ولا يفلت منها أبداً. ولكن المنظور ليس مهماً فى حد ذاته. فإنه يشبه من يظل يرسم بروفيلات، وفى النهاية يتصور أن ليس للإنسان سوى عين واحدة. وعندما توصلنا إلى هذه النتيجة كل شىء تغير، ولك أن تتصور إلى أى حد تغير»(١).

وكان «الفنان المسلم» قد توصل إلى تلك الأطروحة قبل عدة قرون، وابتكر أسلوباً جديداً لتنظيم الفراغ الصورى، وتحقيق الإيحاء بالعمق، اعتمد فيه على أساس من الفكر الرياضى القائم على الحسابات الدقيقة لفلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية، وجاء هذا الأسلوب ليصبح منطلقاً اعتمد عليه الفنانون فى العصر الحديث، حجة ومنهجاً لثورتهم على تلك التقاليد الصارمة لقواعد المنظور فى فنون عصر النهضة الأوربى.

الاتــزان

يعد «التماثل» مع إدخال تنوعات فى الأشكال ، من أبسط الطرق التى تحقق الاتزان فى تصميم الصورة، كما أن تساوى الأجزاء فى الحجم، والمساحة، وترتيب الأشكال فى تناسق ونظام، ما يؤدى إلى شعور المشاهد فى العمل الفنى بالاتزان، ومن ثَمَّ يتحقق ارتياح فى الرؤية.

وقد استطاع «الفنان المسلم» أن يحقق قدراً مثالياً من الاتزان فى صوره، بالتماثل تارة، وبتوزيع الأشكال والوحدات فى تناسب واتساق تارة أخرى، كما كان لاعتماده فى تصميم المنمنمة على فلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية أثر بالغ فى تحقيق التوازن على أساس رياضى فلسفى، وحسابات هندسية دقيقة.

---

(١) چون ريشاردسون: خلاصة چورج براك.

نقلا عن: «سيزا قاسم» القراءة فى التصوير والأدب.

(*) الورشة الفنية والثقافة الدولية الموازية لبينالى القاهرة الدولى، وزارة الثقافة، المركز القومى للفنون التشكيلية، القاهرة، ١٩٩٢، ص٢٤.

الإيقاع

يُطلق مصطلح الإيقاع فى كل الفنون، وهو «النُقْلة على النغم فى أزمنة محددة المقادير والنسب»[1] ؛ وفى الفن التشكيلى يتحقق الإيقاع فى تنظيم الوحدات، والحجوم، ودرجات الألوان فى اختلاف وتباين، فى انسجام وتوافق، وفى تنظيم اتجاهات عناصر التصميم فى الصورة؛ فيصير «تكرار مواصفات الشكل، وتناسق النقاط والخطوط والمساحات، والبقع ـ لمسات الفرشاة ـ والأحجام والنسب... والألوان، كلها تعتبر من مواضيع الإيقاع»[2] ؛ فيما يبثه فى الصورة من حيوية، تتوالد فيها الأشكال والخطوط فى اقتراب وابتعاد، فى سكون واضطراب ، محملة بنبض وحركة الحياة، لتحقق إيقاعاً وانسجاماً رأى «أفلاطون» أنهما «يتغلغلان فى النفس البشرية، ويستحوذان عليها تماماً فيضيفان... توافقاً على الروح والبدن»[3].

الحركة

والحركة بمفهومها التشكيلى تسمح لعين المشاهد بالتجوال داخل موضوع الصورة، «ويستطيع الفنان الإيحاء بعنصر الحركة، باستخدام إمكانات الخط... فهناك خطوط توحى بحركتها وهى تتجه إلى داخل التكوين، وأخرى توحى بحركتها وهى تتجه خارجة منه، وهذه العملية؛ أى الإيحاء بالاتجاه نحو العمق تارة ، وبالاتجاه للبروز نحو الخارج تارة أخرى ، من شأنها أن تنتج انطباعاً بالحركة»[4].

وفى تنوع الخطوط، ودلالاتها الموحية بالحركة فى انسيابية وحيوية، وفى تكرار أحد عناصر التصميم بطريقة منتظمة، ومتنوعة، ما يحقق التناغم الذى يشعرنا بحركة الانتقال السهل للعين داخل الصورة، أو ما يصطلح عليه تشكيلياً إيحاءً بالحركة، حيث إن المفهوم هنا

---

(١) الخوارزمى، أبى عبد الله محمد بن يوسف: مفاتيح العلوم، تحقيق «فان فلوتن»، طبعة قصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٢٤٥.

(٢) جوهانز ايتين: التصميم والشكل، ترجمة «صبرى محمد عبد الغنى»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨٢.

(٣) جيرروم ستولنيتز: النقد الفنى، مرجع سابق، ص٥١٨.

(٤) محسن محمد عطيه: تذوق الفن، مرجع سابق، ص٣٤.

يختلف عن معناه فى العلوم الفزيائية والرياضية ، الذى يعتبر أن المفهوم الأساسى للحركة فى علم «الميكانيكا» هو «إزاحة الجسم بالنسبة إلى الأجسام الأخرى»(١).

وقد تجلت عبقرية الفنان المسلم فى تصميماته الأربيسكية، التى حقق فيها مزاوجة بديعة بين التشكيلات الهندسية، والتوريقات النباتية، لتصير مجالاً رحباً للاستمتاع الجمالى، ليحقق فى صوره قيمة سرمدية، يشعر فيها المتأمل بإيحاء متصل ولا نهائى لمفهوم الحركة.

التكوين

وهكذا تكشف الصورة عن فكرة يكشفها الفنان، وينظمها فى شكل تتناسب فيه العلاقات بواسطة الألوان والخطوط، وتكمن فيها أسس التصميم لتنبض بجماليات الاتزان، والإيقاع، والإيحاء بالحركة، وفى ذلك يعتمد الفنان على مبدأى التعقيد والتبسيط، والوحدة فى التنوع فى آن واحد.

ويلمح المشاهد فى تشكيلات الأربيسك التى تميزت بها أعمال الفن الإسلامى، مدى تحقق تلك القيم، فى التحامها البديع الذى يحقق للمشاهد إحساساً بالاستغراق زمناً أطول فى تأمله لجمالية الترابط بين العضوى والهندسى ،الذى يتحقق فيه المفهوم الجمالى للوحدة فى التنوع.

كما تحققت تلك القيم فى أعمال «بول كلى» و«هنرى ماتيس»، و«خوان ميرو» وغيرهم من رواد الفن الحديث، فى لوحاتهم التى على بساطة خطوطها وأشكالها، ما يشعرنا بالاستمتاع الجمالى على المستوى الفطرى .

ولقد جاءت الأعمال فى فنون الحداثة وما بعد الحداثة، تتضمن أفكاراً ذات مستوى معقد، أو ذات فكر تجريدى، إلا أن الفنان كثيراً ما ينفذ فكرته فى بساطة شديدة، وربما فى تحرر من المهارة الحرفية.



---

(١) ل. لانداو، ا. اخيزير، ى. ليفشتس»: الفيزياء العامة، ترجمة «أحمد صادق القرمانى، «مير» للطباعة والنشر، الاتحاد السوفيتى ـ موسكو، ١٩٧٥، ص٥.

طبيعة فن الشعر

ظل الشعر وعلى مر العصور مجالاً رحباً من مجالات الفنون التى لها سحر خاص، يمس المشاعر، ويبهج النفس عند سماعه. وبواسطته سجل الإنسان البطولات والتراث القومى، كما تغنى الشعراء بجمال الطبيعة وجسدوا فى نظمهم قيماً إنسانية نبيلة اشتملت على معانى الحب والعشق، والزهد والتصوف.

وما من أمة إلا وأنجبت شعراء تفخر بهم، يتغنون بأمجادها، وهكذا «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون فى الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم»(١).

وفى باب حد الشعر وبنيته يذكر «ابن رشيق» أن: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهى: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حَدُّ الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفّى وليس بشعرٍ، لعدم القصد والنية»(٢).

وقد اتفق النقاد والبلاغيون العرب فى أن الشعر «كلام مخيّل موزون، مختصّ فى لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها ـ بما هى شعر ـ غير التخييل»(٣). أما «العروض» فهى «ميزان الشعر، وبه يُعْرَف صحيحُه من سقيمه»(٤).

والشعر عند «أرسطو» يقتصر على الهجاء والمديح، مقرراً فى وجهته: «أن كل شعر وكل قول شعرى فهو إما هجاء وإما مديحاً»(٥).

---

(١) ابن رشيق القيروانى: العمدة، مرجع سابق، الجزء الأول، ص ٦٥

(٢) المرجع السابق، ص١١٨.

(٣) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق «محمد الحبيب بن الخوجة»، دار الكتب الشرقية، تونس، سنة ١٩٦٦، ص٨٩.

(٤) جلال الدين السيوطى: المزهر فى علوم اللغة وأنواعها، الجزء الأول، تحقيق، «محمد أحمد جاد المولى»، «على البجاوى»، «محمد أبو الفضل»، دار الحرم للتراث، القاهرة، بدون تاريخ نشر.

(٥) ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، تحقيق «تشارلس بترورث» و«أحمد عبد المجيد هريدى» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص٥٤.

وربما كان الهجاء والمديح من أشكال التعبير الأساسية لموضوعات الشعر فى تلك العصور، ولكن هل اقتصر الشعر على هذين الفرعين فقط؟ لا شك أن الشعراء لم يتركوا معنى أو قيمة فى الحياة إلا وعبروا عنه فى قصائدهم.

وقدرأى: «عبدالكريم النهشلى» (٠٠٠- ٤٠٥هـ) أنه: «يجمع أصناف الشعر أربعة: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو. ثم يتفرع من كل صنف من ذلك فنون»(١):

فيكون من المديح: المراثى، والافتخار، والشكر.

ويكون من الهجاء: الذم، والعتاب، والاستبطاء.

ويكون من الحكمة: الأمثال، والتزهيد، والمواعظ.

ويكون من اللهو: الغزل، والطرب، وصفة الخمر والمخمور.

وفى كتاب «طبيعة الشعر»(*) قدم الناقد المعاصر «دونالد أستوفر» سبعة مبادىء، رأى أنها كافية إذا هى تحققت لأن تقدم لنا مالا نتراجع عن اعتباره فن الشعر، والمبادئ السبعة التى تتمثل فى القصيدة، فيما رأى «أستوفر» تتلخص فى التالى(٢):

اللغـة

«اللغة فى الشعر هى أول ظاهرة تحتاج إلى النظرة، فإن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر، وهى تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقى نقلاً أميناً. وهى بعد لغة فردية فى مقابل اللغة العامة التى يستخدمها العلم، وهذه الفردية هى السبب فى أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التى يضمها المعجم. والكلمة الشعرية يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلى، والايحاء عن طريق المخيلة، والصوت الخالص».

وكان «ابن رشيق» قد رأى أن: «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهلُ العلم كسائر أصناف العلم والصناعات(٣)».

---

(١) عبد الكريم النهشلى: اختيار الممتع، تحقيق «محمود شاكر القطان»، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص٢١.

(*) دونالد أستوفر: طبيعة الشعر.

(٢) راجع: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٤،ص٣٤٨، وما بعدها.

(٣) ابن رشيق القيروانى: العمدة، مرجع سابق، الجزء الأول، ص١١٩.

«وذكر «السيوطى» أن الشعر يحتاج أن يسبق معناه لفظه، فتستلذ النفوس روايته وحفظه»(١).

وجاء «بوالو» ليؤكد ما ذهب إليه «ابن رشيق» فى حُسن التعبير، وأسلوب النظم فيما ورد فى باب حدّ الشعر وبنيته، من تقدير وأهمية لقيمة اللغة، واختيار ألفاظ القصائد، ليذكر فى «فن الشعر»:

وتأتى الكلماتُ يسيرةً مقنعة

احترموا دائماً اللغة فى كتاباتكم

أشعاركم وغناؤكم لا يؤثر فى نفسى

إذا أخفقتم فى اختيار تعبيراتكم

يرفض عقلى تركيباتكم الرنّانة(٢)

العمق

«فالتجربة التى تتمتع بدرجة كبيرة من العمق، هى التجربة التى يبزغ فيها الشعر، والشاعر فى حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل، وكلما قلت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية، زاد تأثيرها المباشر، فكثرة التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء الذى تتمتع به لغة الشعر، والذى يعتمد على الصورة الفنية كالاستعارة وغيرها».

وفيما قرر «الجرجانى» «أن صور المعانى لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساع «ومجاز»(*)، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر، وضعت له فى اللغة، ولكنه

---

(١) جلال الدين السيوطى: المزهر فى علوم اللغة وأنواعها، مرجع سابق، الجزء الثانى، ص ٤٩٢.

(٢) بوالو: فن الشعر، مرجع سابق،ص ٢٢.

(*) ومعنى المجاز طريق القول ومأخذه؛ والمجاز فى كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً فى القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ، ثم لم يكن محالاً محضاً فهو مجاز، لاحتمال وجودة التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخله تحت المجاز.
«راجع: العمدة، الجزء الأول ص٢٦٦. وهو «كل كلام تجوز به عن موضوعه الأصلى إلى غير موضوعه الأصلى، لنوع مقارنة بينهما فى الذات أو فى المعنى».
راجع: جلال الدين السيوطى، المزهر فى علوم اللغة، الجزء الأول، ص٣٦٥.

يشار بمعانيها إلى معان آخر»؛[1] ومن ثَمَّ تكمن قيمة المجاز فى جعل التجربة الشعرية أكثر عمقاً ودلالة، ويتجلى هذا العمق فى تكثيف المعانى، وتفعيل الصور الشعرية، لخيال فياض يتولد عنه دلالات موحية تنقلنا إلى آفاق رحبة من الاستمتاع فى معنى ينبئنا عن معنى آخر.

الأهمية

«فى بعض الأحيان يكون فى التعبير عاطفة، وهو شىء مهم، ولكن أعظم منه الشعر الذى يكون للفكر فيه قيمة أكبر بالنسبة للحياة الإنسانية. فالشاعر لا يكتب لمجرد المتعة، ولكنه يكتب ليتصل بالآخرين، وهو المرآة التى تبدو فيها الظلال الهائلة التى يعكسها المستقبل على الحاضر، يرى الحياة جديدة، لا نسخة من صورة قديمة. فإذا انتقل شعره بنجاح إلى الآخرين فقد تحتم أن يكون له أهمية».

ولقد جاءت قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» راصدة لقيم فكرية، اشتملت على معان إنسانية وقيم أخلاقية قويمة، تجلت فى عشرين مقالة هى محتوى منظومة «مخزن الأسرار»، وجسدت معانى العشق والحب فى منظومتى «خسرو وشيرين» و«ليلى ومجنون»، وجسدت معانى اللهو والزهو بأسلوب رمزى ممتع فى منظومة «هفت پيكر» ، أما منظومة «إسكندر نامه» فكانت تجسيداً لمعانى الحكمة والبطولة.

وهكذا استحالت «المنظومات الخمسة» وعاءً احتوى فى جنباته معانى وقيماً فى الحياة الإنسانية، جاء طرح الشاعر لها فى رؤية جديدة، اختلفت عن سابقيه، ولم تكن تكرراً لما نظمه «الفردوسى» لنفس بعض القصص، بل صارت مثالاً يحتذى به، ليس فى أسلوب النظم فحسب، وإنما فى سرد مضمون القصص أيضاً، فغدت تراثاً إنسانياً له قيمته العظمى، جديراً بالأهمية والتقدير.

الشعر حِسّى

«ومعنى هذا أن الشعر لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فى طبيعتنا فقط، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى. فأفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى، يجب أن يُعبر عنها بألفاظ حسية

---

(١) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، علق عليه «محمود محمد شاكر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٢٦٥.

ملموسة. فمادته هى الأشياء المحسوسة التى يستخدمها لتأليف صوره الحسية، كما يستخدم البنّاء الحجارة، فالصورة الحسية، تجعل حصول الأفكار فى ذهن السامع أكثر سهولة ومتعة، وبتحليل الشعر يتبين أن جزءاً من حيويته مرده إلى تلك الصور الحسية الموحية».

وتتجلى القدرة التعبيرية للشاعر، فى ترصيع كلماته ونظمها لتصير عُقداً يشكل بنية القصيدة، ويضمنها حيز الوجود الزمانى، فى إطار حسى ملموس لكلمات وأبيات تحتوى على معانٍ حسية، ورموز ودلالات موحية، تثير فى نفس المستمع والقارئ توافقاً لما أراد الشاعر التعبير عنه، أو فيما قال «الطائى»(*) حين ذكر الشعر ليرى أنه تأليف للكلمات فى صورة نظم مثلما يكون عُقد اللؤلؤ، فجاء نظمه لهذا المعنى فى قوله(١):

إن القوافى والمَسَاعِى لم تَزَلْ
مِثلَ النِّظَام إذا اصاب فريداً
هى جَوْهَر نَثْـر فإن الفتهُ
بالشعر صار قلائداً وعقوداً

الشعر عمل معقد

«وقانون التعقيد هذا هو فى الواقع نتيجة أكثر منه سبباً للإبداع الشعرى. ويكون التعقيد عنصراً فى طبيعة العمل الشعرى الضخم، أو القصيدة الطويلة، فى حين أن البساطة والتحديد من طبيعة القصيدة الغنائية».

وقد جمع شعراء العجم فى نظمهم بين التعقيد والتبسيط، فكان اختيارهم لفن «المثنوى» أو المزدوج لقافية قصائدهم وملاحمهم وذلك لطولها، ووصولها إلى عدة آلاف

(*) هو «حاتم بن عبد الله بن سعد بن امرئ القيس بن عدى بن طئ» وكان «حاتم» من شعراء العرب، وكان جواداً يشبه شعره جوده، ويصدق قوله فعله؛ قال عنه رسول الله محمد - صلى الله عليه وسلم -، حين أعتق ابنته «لو كان أبوك إسلامياً لترحمنا عليه، خلو عنها، فإن أباها كان يحب مكارم الأخلاق، والله يحب مكارم الأخلاق».

راجع: أخبار حاتم ونسبه؛ أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى الجزء ١٧، تحقيق «محمد على البجاوى»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

(١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى: عيون الأخبار، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٨، المجلد الثانى، ص ١٨٣.

من أبيات الشعر؛ مثلما فى قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» التى بلغ مجموع أبياتها ثلاثين ألف بيت من الشعر تقريباً، جاء نظمه فى شكل مثنويات، ترجم «عبدالنعيم محمد حسنين» ـ رحمة الله عليه ـ عدة آلاف من أبياتها فى نص متقابل مع الفارسية، مع دراسة وافية لكل منظومة، وضمن بحثه القيّم دراسة عن «نظامى» عصره وبيئته وشعره.

وأيضاً «مثنوى» مولانا «جلال الدين الرومى» الذى جاء فى «ستة كتب» اشتملت على (٢٥٥٨٨) بيتاً من الشعر تقريباً، قدم لها «إبراهيم الدسوقى شتا» ـ رحمة الله عليه ـ، وترجمها عن الفارسية ترجمة رائعة، وشرحها شرحاً وافياً.

الإيقاع

«يكمن جوهر الشعر فى القوة الإبداعية، فالشاعر هو الصانع المبدع، يؤلف بألفاظ تُكتَب وتُقرأ فى خلال فترة زمنية، لا فى المكان، فالشعر إذن تركيب، والإيقاع لازم لإظهار هذا التركيب الزمنى. والأثر الممتع للإيقاع ثلاثى: عقلى، وجمالى، ونفسى. أما عقلياً، فلتأكيده المستمر أن هناك نظاماً ودقة وهدفاً فى العمل. وأما جمالياً، فإنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالى الذى يضفى نوعاً من الوجود الممتلئ فى حالة شبه واعية على الموضوع كله. وأما نفسياً، فإن حياتنا إيقاعية: المشى والنوم، والشهيق والزفير، وانقباض القلب وانبساطه».

وكان «الجاحظ» قد أكد على أهمية الوزن فى نظم قصائد الشعر، وفى تخير اللفظ، وسهولة المخرج. ورأى «العسكرى» أن الأوزان هى التى تصنع من الكلمات والمعانى شعراً، فذكر فى «الصناعتين» أنه: «إذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعانى التى تريد نظمها فى فكرك، وأخطرها على قلبك، وأطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها»(١).

وفى قصيدة بالغة الدلالة والعمق جسّد «بوالو» مفهوم الإيقاع فى فن الشعر، وقيمته فى جمال التعبير، فكان أن وجه نصائحه إلى الشعراء فى نظمهم قصائدهم، قائلاً:

---

(١) أبو هلال العسكرى: الصناعتين، مرجع سابق، ص ١٥٧

ارهفوا آذانكم للإيقاع

احرصوا على المعنى، فليقطَع الكلامَ

ويوقف شطرَ البيت وَيَشير إلى السكنة

لا تسمحوا للحرفَ الساكن المتعجل

أن يصطدم بحرف ساكن آخر

هناك تمازجٌ موفقٌ للكلمات

تجنبوا الأصوات الرديئة

فبيت الشعر الأمثل، الذى يُعَبِّر عن انبل الأفكار

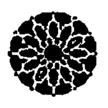
لا يمكن أن يعجب أحداً لو لفظته الآذان(١)

وهكذا ظلت قيمة الإيقاع، أحد القيم الهامة الرئيسية، التى تكسب القصيدة جمالاً، ووقعاً مؤثراً فى نفس المستمع، ومن ثَمَّ جاء اتفاق النقاد والشعراء فى عصور وثقافات مختلفة، تأكيداً على أهميته فى بنية القصيدة وجمال التعبير الفنى.

الشعر شكلى

«وهذا المبدأ يشير إلى أن الشكل وتشكيل المادة من أهم ما يعنى به الشاعر، فغير الشاعر يستخدم اللغة باعتبارها وسيلة، أما عند الشاعر فهى غاية، هى عند غيره نافعة، وعنده جميلة. واهتمام الشاعر بالحياة لا يقل عن اهتمامه بالفن، فهو فى لحظة واحدة يستقبل التجربة ويبدع، ووجود الصورة فى الشعر يجعله سهل التذكر، ممتعاً».

ومن هنا كان ابتكار الإنسان لنظم الأفكار، وتسجيل الأحداث، ليسهل حفظها وتذكرها، فالكلمات عبارة عن أصوات تكتسب قيمتها فيما توحيه من دلالات لها معان حسية فى مجال الإدراك، ويأتى نظم الشاعر فى تشكيل بديع، يكثف فيه ما أراد التعبير عنه، من خلال رموز ومجازات واستعارات ، تثير فى نفس المستمع قدراً من الاستمتاع، وترتبط فى مخيلته بصور أرادها، فجسَّدها فى قصيدة.



(١) بوالو: فن الشعر، مرجع سابق، ص ١٩.

الشاعرية فى فن التصوير

تشعرنا أعمال الفن ببهجة ومتعة روحية تسرى فى البدن، تبثه فى النفس تلك الأجواء الشاعرية التى يحسها الإنسان حين تطرب الأذن بسماع قصيدة، أو عزف موسيقى، أو فى مشاهدة لوحة بديعة جسدت منظراً طبيعياً لانعكاس غروب الشمس على سلاسل الجبال، أو سماء صافية، أو ضوء قمر فى ليل حالك، وكثيرة كثيرة تلك الأشياء فى الفن والطبيعة والحياة، التى يتجلى فيها شعور الإنسان بقدر من الشاعرية .

وللشاعرية قيمة مشتركة بين فَنَّى التصوير والشعر، فالخيال المتدفق، والصور الشعرية، والبناء الإيقاعى فى القصيدة، وبلاغة التعبير، هى من خصائص الشعر، التى تنعكس فى أعمال منمنمات التصوير الإسلامى، المعبرة عن موضوعات قصائد الشعر.

وإذا كان الشعر فى معناه اللغوى يجسِّد معنى الشعور، فإن الشاعرية بالضرورة تكون الإحساس المتولد نتيجة لمجموعة من المعانى الأصيلة فى نفس الفنان، والتى ترتبط بعاطفته ووجدانه، فالشاعر يجسد فكرته فى صوره الشعرية ويضمنها حيز الوجود الزمانى، والمصور يجسدها فى رموز وأشكال واقعية، مرئية وملموسة تشعرنا ببهجة انتصار خلق الشكل، وتجسيد المعنى، وجعله فى حيز الوجود المكانى .

وإذا كانت «الشاعرية هى هذا الذى يغتبط بالوجود لأجل الوجود»(١)، وإذا كان الشاعر هو «الشخص الذى يحقق فى فنه وجوده، ووجود الآخرين، ووجود الطبيعة خارجه»(٢) ـ فيما رأى «سبندر»(*) ـ فمن ثَمَّ يصبح المصور بالضرورة هو الذى يحقق وجوده ووجود الآخرين فى صورة وفنه، ليمثل الأشكال والمعانى ويجسدها ، جاعلاً الطبيعة والأشياء فى حيز الوجود الجمالى .

وتكمن الشاعرية فى الصورة فيما تبثه وتوحيه للمشاهد من دلالات رمزية، ونفسية وخيالية، للألوان فى واقعيتها، وصفائها، وانسجامها، وللخطوط المَوْجيَّة فى تنوعاتها واتجاهاتها، لتفصح تلك الأشكال عن طاقة كامنة، تتجلى فيها معانى الرقة، والوداعة، والسكينة، يشعرها المتأمل حين مشاهدة العمل الذى يستحوذ على مخيلته وعاطفته،

---

(١) ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، ترجمة «محمد مصطفى بدوى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١، ص٦٤.

(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(*) ستيفن سبندر: (١٩٠٩ ـ ١٩٩٥م) شاعر وناقد إنجليزى.

فيبث فى نفسه مشاعراً وأحاسيساً، تسرى فى بدنه، محملة بطاقة من الشاعرية كامنة فى الصورة.

«وفى فن التصوير الإسلامى الفارسى، إذا ما أضيفت إلى المشاهد أشكال منحدرات الجبال، مزينة بالنباتات المزهرة، ومرسومة بمهارة وعناية، تكشف عن ميل الفنان للتأمل والاستغراق فى كل ما يصور من مخلوقات مهما رقت. يتأمل ورقة شجر أو حبة رمل، بصفاء وجلال ليظهر عظمة الخالق، وفى جو صاف وبجمال آخاذ وأبهة، وفى انسجام وتآلف. فعندما يصهر الألوان فى تآلف تام يبهر العين، ويحلق بخيال المشاهد وسط عالم شاعرى باهر وجميل»[1]؛ وهكذا تزخر رسوم منمنمات مخطوطات الشعر «بتجارب ممتعة، صممت لبث السعادة فى نفس المشاهد، لتشعره وكأنه يسمع ويشم حفيف أوراق الشجر»[2].

فالطاقة الشاعرية فى الألوان والخطوط، تكمن فيما تولده فى النفس من متعة بصرية، تتسم فى مجملها بمضمون شاعرى، تجلى فى تلك الصور، التى تُشعِر المشاهد وكأنه يسمع حفيف الأشجار، ويشم عبير الزهور، ليصير معنى الشاعرية، المعبر عن مضمون لفظة «الشعر»، أكثر اقتراباً والتصاقاً بفن التصوير فى التقاء جميل ومثالى جمع بين الفنين، ومزج بينهما مزجاً بديعاً ومتآلفاً، فى صور منمنمات إسلامية رائعة، تعبر عن معنى ومضمون القصائد، تجلى فيها أثر مثنويات الشعر الفارسى فى جمال التعبير الفنى لتلك المنمنمات.

الخيال بين صور الرسم والصور الشعرية

يلعب الخيال دوراً هاماً فى تفعيل أعمال الفن، فيخرج بالإنسان من نطاق الواقع سابحاً ومحلقاً به فى برزخ، تتحول فيه الصور إلى سلسلة من التجليات والتداعيات المؤثرة فى النفس، وفى دلالات الرموز والألوان، والصور الشعرية، والمجاز، ما يتولد عنه صور أخرى تستدعى خيالات تستحوذ على وجدان المتأمل، ولعل ذلك ما قصده «كَانْت» حين رأى «أن المخيلة هى تلك القدرة الواعية على خلق طبيعة أخرى عن طريق الاستعانة بالمادة التى تقدمها لنا الطبيعة الواقعة»[3].

---

(١) محسن محمد عطيه: تذوق الفن، مرجع سابق، ص٧٣.

(٢) ستيوارت كارى ولش: التصوير الفارسى، مرجع سابق، ص١١.

(٣) زكريا إبراهيم: كَانْت أو الفلسفة النقدية، مرجع سابق، ص ٢٦٢.

فالشاعر حين يطرح لنا فى قصائده قصص الحب والعشق، إنما يقدم لنا فى نظمه صوراً حسيه لتلك المعانى والقيم الجميلة، والمصور وهو يجسّد لنا أفكاراً وحقائق واقعية، فى رسوم تشتمل على صور من الطبيعة والحياة الإنسانية، إنما يقدم لنا كشفاً جديداً لتلك الأشياء، ورؤىً جديرة بالاهتمام والملاحظة، وفى تلك الممارسات الإبداعية شعراً كانت أو تصويراً ، أو أى شكل من أشكال الفنون، يتحقق فيها ضرب من الانسجام والتلاحم بين تلك القدرة الواعية لطبيعة الأشياء وبين ملكة الخيال.

وقد رأى «حازم القرطاجنّى» (٦٠٨ ـ ٦٨٤هـ) أن طرق وقوع الخيال فى النفس «إما أن تكون بأن يتصور فى الذهن شىء عن طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن نشاهد شيئاً فنذكر به شيئاً، أو بأن يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته، بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيئة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها...»(١).

وهكذا جعل «حازم» الخيال جزءاً من عمليات التفكير، يرتبط بالتذكر، ومن ثَمَّ يصبح النشاط الخيالى ضرباً «من السلوك الذى يعالج الصور على مستوى ذهنى، أى أنه يتخيل واقعة أو حادثة أو شكلاً فى صورة أو سلسلة من الصور؛ والمبدع ـ قادر بالإضافة إلى المعالجة الذهنية لأفكاره، واستدلال النتائج من المقدمات ـ قادر على أن يبتكر صورة أو مجموعة من الصور، وينميها ويمضى بها إلى تحقيق غاية معينة هى بناء القصة التى يدير من حولها نشاطه، أو تشكيل عناصر اللوحة التى يطمح إلى تحقيقها»(٢).

والواقع أن الفنان المبدع، وهو يشحذ خياله وينهضه، ويجسد حدسه فى وقائع حسية ملموسة، ليمزجها بخيالٍ تكمن فيه قدرته الإبداعية.

وكان «ابن رشد» قد رأى فى معرض تعريفه للشعر أن «الصناعات المخيلة أو التى تفعل فعل التخييل ثلاثة : صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية»(٣).

أما «حازم» فقد قسم التخييل بالنظر إلى متعلقاته فى قسمين: «تخيل المقول فيه بالقول، وتخيل أشياء فى المقول فيه وفى القول من جهة ألفاظه ومعانيه، ونظمه وأسلوبه(٤).

---

(١) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص٨٩، ٩٠.

(٢) مصرى عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٥.

(٣) ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، مرجع سابق، ص٥٤.

(٤) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ٩٣.

فالتخييل الأول يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثوانى تجرى مجرى النقوش فى الصور، والتوشية فى الأثواب، والتفصيل فى فرائد العقود وأحجارها»(١).

ويستعير فن الشعر من أفعال وصفات الفنون والصناعات ليولد من القول تخييلاً يناسب المعنى ؛ «فالنفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر، من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك. ولهذا نقلوا بعض الهيئات اللفظية التى من هذا القبيل أسماء الصناعات التى هى تنميقات فى المصنوعات . فقالوا الترصيع، والتوشيح، والتسهيم من تسهيم البارود»(٢).

وفى العلاقة الوثيقة بين المجاز والخيال رأى «ريتشاردز» أنه «غالباً لا يقصد بالخيال أكثر من لغة المجاز؛ فيقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم الاستعارة والتشبيه، ولاسيما إذا كانت من نوع غير مألوف، يقال عنهم أنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال»(٣)، فتأتى قيمة المجاز، ودوره الفاعل فى تخليق الصور الشعرية، مثلما يستعير فن التصوير معنى المجاز فى خلق صور جديدة فى مخيلة المشاهد.

التوازى والالتقاء

فى قيمة التوازى بين فَنَّى التصوير والشعر حقيقة واقعة تتمثل فى أن لكل منهما كياناً مستقلاً له خصائصه المميزة، وأداته التى يتوسل بها التعبير، لحاسة تستقبل إبداعه؛ فالشعر لغة تشكلها ألفاظ وجمل، ينظمها الشاعر فى زمان محدد، هو زمن السرد، وللتصوير لغة تشكلها ألوان وخطوط، ينظم المصور فراغها الصورى فى مكان محدد، هو سطح اللوحة.

وبدا جمال الصورة فى تجسيدها لفكرة، يضمنها المصور تكويناً تتوفر فيه أسس وعناصر التصميم فى العمل الفنى، من توازن فى العلاقات، وإيقاع تتناسب فيه الأجزاء بالأجزاء، فى تماسك بديع، ووحدة عضوية يتحقق فيها المبدأ الجمالى لقيمة الوحدة فى

---

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٢) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص٩٤.

(٣) أ.إ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبى، ترجمة وتقديم «مصطفى بدوى»، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٣،ص ٣٠٩.

التنوع؛ وأتى جمال القصيدة فى تجسيدها لمعانٍ وأفكار يشكلها الشاعر فى صيغة نظم موزون، له إيقاعه الساحر ووقعه المؤثر فى نفس المستمع.

وجاءت قيمة التماثل فى تشكيلات «الأربيسك»، والصورة فى الفن الإسلامى، متقابلة مع فن «المثنوى» ـ المزدوج ـ لأسلوب وطريقة النظم فى مثنويات الشعر الفارسى، وجاءت قيمة الساكن والمتحرك فى عروض الشعر، متقابله مع التدرجات اللونية، وتنوعات الخطوط فى الصورة.

وظهرت فى الخصائص الفنية، وطبيعة كلا الفنين، اتفاق جميل فيه تشابه وتقارب، تجلت فيه القدرة التعبيرية للفنان فى تكثيف المعانى والقيم، فى شكل يشغل حيز الوجود الجمالى فى الزمان والمكان، وفعل الخيال دوراً هاماً فى تخليق صوره الشعرية والمرسومة. أو فيما قال «جلال الدين الرومى»(١):

فهذا الخيالُ هنا خفىّ واضحُ الأثر

ومن هذا الخيالُ تنبت هناك الصور..

وتحقق الواقع الفنى والفلسفى فصار الفنان يشكلان قيماً متوازية؛ الشعر فيها جنس من التصوير، والتصوير كالشعر، وجاء امتزاجهما واقعاً جميلاً، تجسّد فى التقاء ساحر، عشق فيه التصوير الشعر، فى منمنمات إسلامية مُعبرة عن مضمون موضوعات مثنويات قصائده.

منمنمات قصائد الشعر

حفظت لنا الملاحم وقصائد الشعر، تاريخ وعادات الأمم والشعوب عبر العصور المتعاقبة، ويعد كتاب الملوك «الشاهنامه» لمبدعه الشاعر الفارسى «أبو القاسم الفردوسى»(*) أحد أهم ملاحم الشعر التى ألقت الضوء على تاريخ الأمة الفارسية، فحكت أمجادهم، وقصص ملوكهم، فى عهودهم المختلفة، حتى الفتح العربى الإسلامى

---

(١) جلال الدين الرومى: مثنوى، مرجع سابق «الكتاب الخامس»، ص٢٠٥.

(*) «أبو القاسم منصور بن مولانا فخر الدين أحمد بن مولانا فُرخ الفردوسى». ولد فى «طوس» سنة ٣٢٩ هـ، وتوفى سنة ٤١١ هـ. وتقع «الشاهنامه» فى ستين ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وقد اجمع فصحاء الفرس على أنه ليس فى لغتهم أفصح من هذا الكتاب.

راجع: الشاهنامه، الجزء الأول ص ٢٥، ص٤٩.

كما تعد قصائد «نظامى الكنجوى» المعروفة بالمنظومات الخمسة، أو «خمسة نظامى» من الأعمال الإبداعية التى روت قصص العشق، وجسدت معانى التصوف، وأحوال الدنيا، وجوانب من الحكمة، وقيم الفضيلة، والأخلاق الكريمة، فى قصائد بالغة الرقة والدلالة.

ولعل رسوم منمنمات تلك القصائد، فى تسجيلها لصور من الحياة الاجتماعية، ما جعلها فناً جسّد الواقع الاجتماعى، والثقافى للبيئة الشرقية الإسلامية، وفضلاً عن ذلك فإن المشاهد فى تأمله لصور منمنمات قصائد الشعر، يلمح من جماليات التعبير الفنى ما يجعله يشعر بلذة الابتهاج، ومتعة التأمل الروحى، فى حالة من الانجسام المشبع لامتزاج القصيدة بالصورة، ويتزايد هذا الشعور فى قراءة القصائد فى لغتها الأصلية، أو الإطلاع على مضمونها فى الترجمات، ومن ثَمَّ تكتمل المتعة، وتتوحد الرؤية، ليمتلك المشاهد كل مقومات الإحساس بجماليات التعبير الفنى فى الصورة، والقصيدة فى آن واحد؛ إذ أن الصورة تفتقد جزءاً من جمالها، فى عدم معرفة المتأمل بما تتضمنه تلك المنمنمات من أفكار ومعان، أرادها الشاعر، فجسدها المصور.

وكان «الفنان المسلم» فى رسومه لموضوعات قصائد الشعر والأدب «يبدو وكأنه ينقل صوراً ذهنية لمعانى استعارية، اشتملت عليها الأشعار والمقامات، أو يفسر عبارات بالصور، مثل الوجه المستدير الذى يشبه القمر، وتبدو العيون مشقوقة مثل حبة اللوز، والحواجب مثل أقواس، وذلك ما جعله لا يتقيد فى الرسم بالأجناس البشرية، والقوميات المعينة، وإنما ما يهمه أن يجسد صورة الجمال المثالى الذى عثر عليه فى الأدب»(١).

وتجلت قدرته الإبداعية فى تعبيره الفنى والجمالى أنه كان «يتعدى الوصف، فيجمع بين الحياة الدنيوية، والحياة الروحية ويتغنى بها، بحيث لا يغوص فى أعماق ذاته، وإنما يتوجه نحو ذات أخرى تجاوز ذاته، فيناجيها بلغة العاشق، حينما يفقد وجوده الأرضى، وتصبح الأشكال المصورة مجرد صفات سامية، أو تنويعات من صورة لنموذج ذهنى، إذ تمحى الملامح الفردية، وتتحول إلى رموز تسمو على المادة»(٢).

---

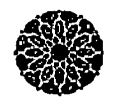
(١) محسن محمد عطيه: القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص ١٠٥.

(٢) راجع: محسن محمد عطيه : جمالية أعمال الفن بين النمنمة والتضخيم، ص٥٨.

(*) وزارة الثقافة: المركز القومى للفنون التشكيلية، صالون الأعمال الفنية الصغيرة، القاهرة، ١٩٩٩ ـ ٢٠٠٠.

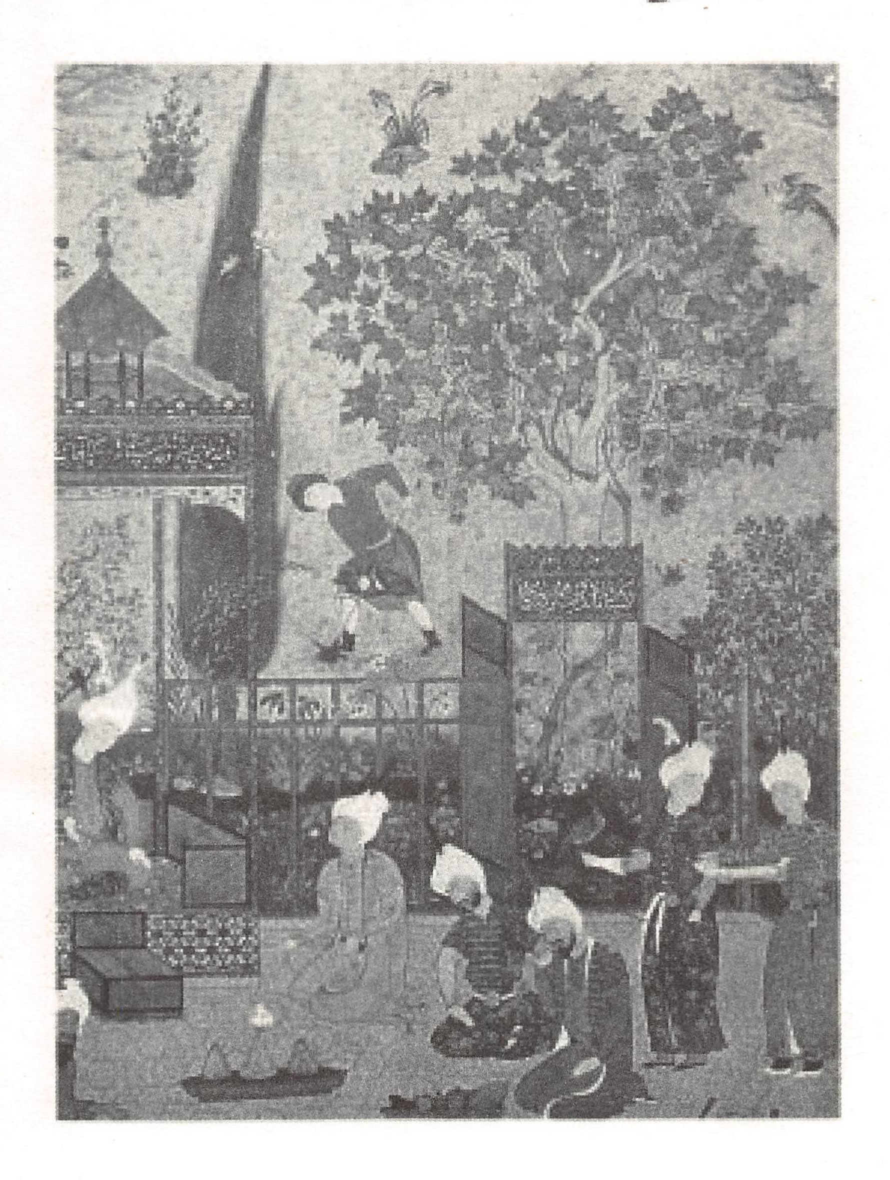
وقد علت رسوم المنمنمات عن كونها شروحاً للقصائد، أو صوراً لتزيين وتجميل المخطوطات، فيما تضيفه من متعة وثراء فنى يعكس مظاهر الأبهة للملوك والأمراء الذين توفروا على عنايتها، يحتفظون بها فى مكتباتهم الملكية، ويتهادون بها فى المناسبات، وصارت متوازية فى القيمة مع قصائد الشعر، مجسدة للتعبير الفنى والجمالى فى تلك القصائد، أضافت فيه بعداً تعبيراً يفيض جمالاً ورقة، أعان القارئ على الإدراك الأمثل لمحتوى القصائد والقصص التى تسردها تلك الأشعار، والملاحم والمقامات، وأصبحت أخيلة الشعراء أكثر واقعاً، فصارت معادلاً بصرياً للمنظوم الشعرى، وأصبحت صنواً لقصائده.

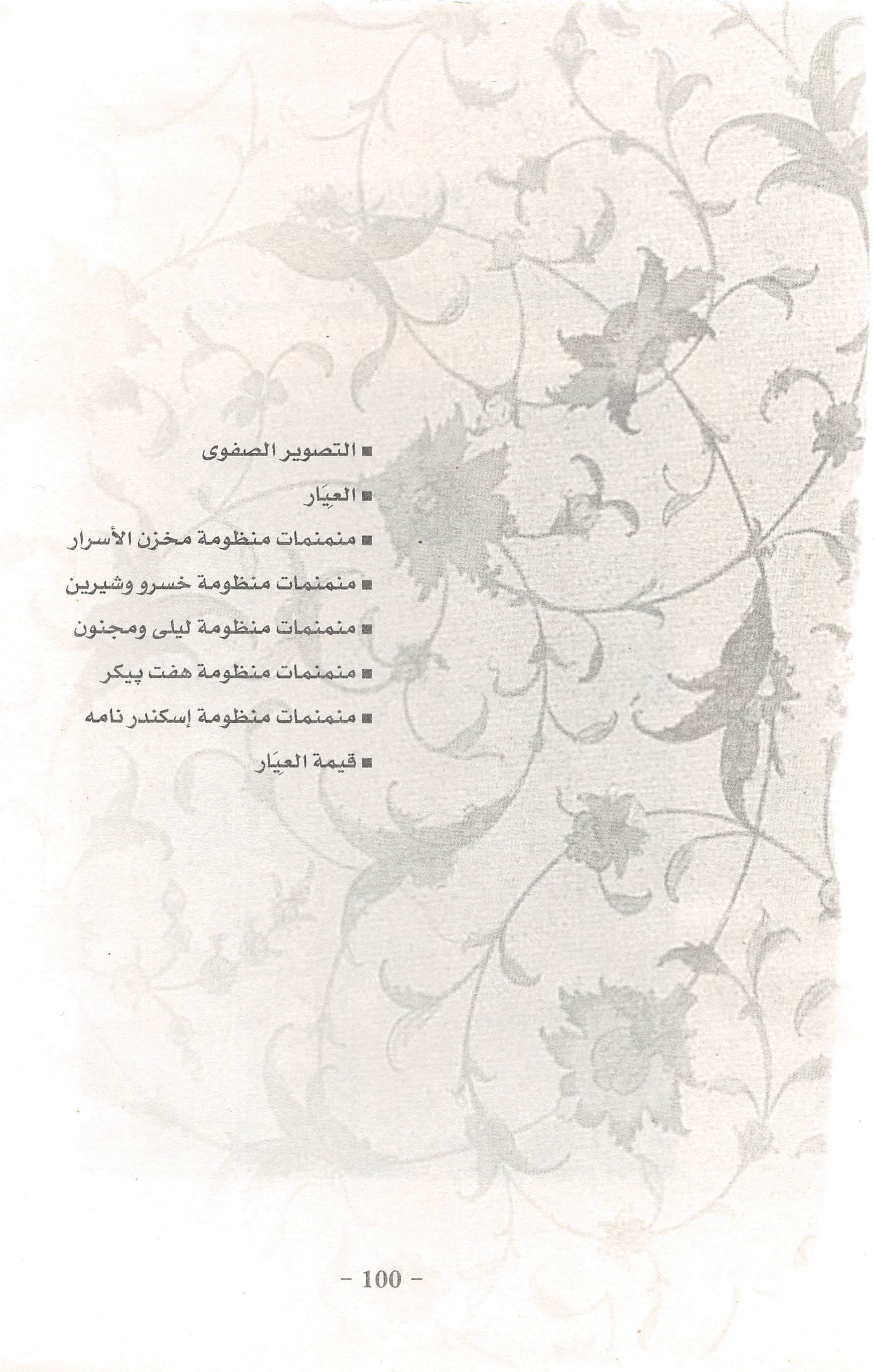
واحتفظ كل فن بقيمته وجمالياته، ولم تمنع قيمة التوازى وخصوصية الأداة من تجلّى قيمة الاقتراب والتشابه فى التقاء ساحر، وبمرور الزمن أصبحت رسوم المنمنمات الإسلامية، فناً مستقلاً عن متون مخطوطات الشعر الذى عبرت عن مضمون موضوعات قصائده، وتسابقت المتاحف فى شتى بلاد العالم لاقتنائها لتتباهى وتتفاخر بحفظها، لما توفر فيها من قيم فنية وجمالية، فضلاً عن قيمتها التراثية.



الفصل الرابع

المنظومات الخمسة وتصويرها الصفوى





- التصوير الصفوى
- العيَار
- منمنمات منظومة مخزن الأسرار
- منمنمات منظومة خسرو وشيرين
- منمنمات منظومة ليلى ومجنون
- منمنمات منظومة هفت پيكر
- منمنمات منظومة إسكندر نامه
- قيمة العيَار

المنظومات الخمسة وتصويرها الصفوى

أما المنمنمات الفارسية فشكلت أرقى ما وصل إليه الإبداع والثراء الفنى فى التصوير الإسلامى، وكانت الرسوم فى أغلبها، تُصور قصص الأساطير التى تمثل جزءاً كبيراً من التراث الفارسى، كما فى «شاهنامه الفردوسى»، فضلاً عن رسوم قصائد شعراء التصوف الإسلامى أمثال «جلال الدين الرومى»، و«حافظ»، و«سعدى»، و«عبد الرحمن الجامى»، و«نظامى الكنجوى».

وقد تأثر المصورون بما قرءوه فى تلك القصائد فكان أن «استهواهم الاستغراق والتأمل الصوفى، فتوفروا على استظهار عظمة الخالق فيما يصورون من مخلوقات مهما رقت كورقة شجر، أو حبة رمل، أو سنبلة قمح، بحيث استقر كل شىء فى مكانه بكل ما ينطوى عليه من جلال لا نهائى، على نهج ما يشدو به شعراء الصوفية» (١).

وقد تناول الرسامون فى مدارس التصوير الفارسى الإسلامى، على اختلاف عهودها، تكرار رسوم مخطوطات الشعر، بأساليب تميز كل مدرسة عن قرينتها، وهكذا «تكررت الأفكار الأساسية فى أعمال منمنمات قصائد الشعر الفارسى، وغالباً ما تكررت أشكال ورسوم القصص »(٢).

---

(١) ثروت عكاشة: التصوير الفارسى والتركى، مرجع سابق، ص١٥.

(٢) فليب بمبورو: كنوز الإسلام، ص٥٣.

التصوير الصفوى

ويعد التصوير الصفوى فصل الخطاب فى الثراء الفنى والرقة التى تجلت فى المنمنمات الفارسية، كما تعكس منمنمات التصوير الإسلامى فى هذا العصر، مدى عناية ملوك الدولة الصفوية(*) بفن وصناعة الكتاب، وقدر التبجيل والاحترام التى أولوها للفنانين، والذى تؤكده هذه الرواية أنه فى أثناء فترة الحرب بين «الصفويين» و«الأتراك» سنة ١٥١٤م صرح الشاه «إسماعيل الصفوى» قبل أن يقود جيشه للدخول فى المعركة: «إذا عانيت من الهزيمة، وأخذت دولتى، لا أتمنى أن يقع بين أيدى أعدائى «شاه محمود النيسابورى» و«بهزاد»، وبالفعل أخفاهم «فى أحد الكهوف» (**) وعند عودته منتصراً، كان أول سؤال له: هل السيد «بهزاد» مازال حياً(١)؟!

وتعكس المنمنمات الصفوية مدى الثراء والأبهة الملكية، ممثلة فى حياة البلاط الملكى، وطبقة الأمراء، لنلمح فيها فخامة بنايات القصور ومجالسها الوثيرة، سواء داخل الإيوانات الملكية، أو فى جوسق داخل حديقة بديعة، أو فى خيمة فى الخلاء وسط طبيعة خلابة من الأشجار والزهور، والجبال والسحب.

وتأكدت مظاهر تلك الأبهة والثراء فى رسوم مخطوطات الشعر، وبدت واضحة فى تقنيات التلوين، والاستخدام الفريد للذهب، فكان الفنان «يغطى صفحات المخطوط باللون الذهبى، ثم يرسم عليها لتعطى بريقاً للألوان الأخرى، كما كان يضيفه إلى الألوان القاتمة لتبدو لامعة عاكسة للضوء»(٢).

وهكذا تألقت الألوان زاهية، طازجة ونضره، تشم فيها رائحة الزهور «فالأصباغ من أجود الأنواع، والتصميمات تنحو نحو الإتقان الشديد، والموضوعات الأثيرة هى مناظر

(*) تنسب الدولة الصفوية (٩٠٧ ـ ١١٤٨ هـ) ـ (١٥٠٢ ـ ١٧٣٦م) للشيخ «صفى الدين» أحد أولياء «أردبيل»، الذى استطاع حفيده الشاه «إسماعيل» أن يهزم التركمان فى غرب إيران، وبهذا الانتصار تمكن من تأسيس أول حكم لامبراطورية فارسية موحَّدة، تحت زعامة وطنية، بعد مرور ثمانية قرون ونصف من الفتح العربى الإسلامى، وليصبح «المذهب الشيعى»، مذهباً رسمياً للبلاد.

(**) زيادة عن النص لايضاح المعنى.

(١) مك راج أناند: التصوير الفارسى ، ص٢٨.

(٢) إيفان تشوكين: صور المخطوطات من عهد الشاه عباس الأول إلى نهاية الصفويين، مرجع سابق، ص٢١٩.

حياة البلاط المكتظة بالشخوص ذات الثياب الفاخرة وسط قاعات القصور المقببة، أو الحدائق الملكية، وأكثر التكوينات تنزع إلى المشاهد الساكنة، شخوصها من الفتيان والفتيات ذوى القد الممشوق، والرشاقة المفرطة(*) رسموا بأسلوب مغرٍ فى وضعات متأودة، إما مستقلين أو مشتركين فى حفل، أو عازفين، غير أن مشاهد الحركة والصيد والمعارك، لم تخلُ مع ذلك من العذوبة والفخامة التى كانت الشخصية الرئيسية فيها فى أكثر الأحوال ـ صورة شخصية ـ للعاهل الحاكم»(١).

«والإنسان فى التصوير الصفوى يمثل الفكرة المحورية فى الصورة، كما كانت دائما فى الفن الإيرانى القديم، وكان الفنان يهدف من ذلك تعظيمه وتمجيده فى بطولاته وإنجازاته الحربية، وإظهار مهارته فى الصيد، وتخليد قصص الحب، وتجسيد مشاعره، وأصبحت الطبيعة تمثل المحور الثانى لاهتمام الفنان فى الصورة وتمثل الجانب التجميلى فى العمل»(٢) ، ليس فى داخل المنمنمة فقط، وإنما صورها فى هوامش بديعة مؤلفة من أشكال الحيوانات والطير والتوريقات النباتية، لتزيد جمالاً فى حبكة التصميم.

وقد اصطلح من الناحية الفنية على تقسيم العصر الصفوى الى مدرستين: الأولى فى عهد الشاه «طهماسب» ، وأما الثانية فقد بدأت فى عهد الشاه «عباس الأول»، وتتجلى خصائص التصوير الصفوى فى منمنمات «المنظومات الخمسة» التى رُسِمت فى تلك المدرستين.

منمنمات المنظومات الخمسة للشاعر نظامى الكنجوى

المدرسة الصفوية الأولى ـ تبريز

اتخذ الشاه «طهماسب» (٩٣٠ ـ ٩٨٤ هـ) ـ (١٥٢٤ ـ ١٥٧٦م) من الفنانين ندماء، فقد كان يهوى فن الرسم، ويقال إنه تلقى دورساً فيه على يد المصور «سلطان محمد»، وكان من أصدقائه «بهزاد» و«أغاميرك».

(*) يظهر ذلك جلياً فى منمنمات «أصفهان»، ولاسيما منمنمات «المنظومات الخمسة»، ويبدو أن الفنان تأثر فى ذلك بما ورد فى قصائد الشعر؛ من وصف للقد الممشوق بشجرة السرو، فجاءت رسومه للإنسان فى فتوته وشبابة عى هذا النحو. «الباحث».

(١) ثروت عكاشة: التصوير الفارسى والتركى، مرجع سابق ص٢٢٢.

(٢) إيڤان تشوكين: صور المخطوطات الصفوية، مرجع سابق، ص١٥٨.

وهكذا «كانت فترة حكمه الطويلة مجالاً خصباً لازدهار فن التصوير، وتشهد بذلك العديد من صور هذا العهد التى وصلت إلينا سواء كانت فى شكل زخرفى للمخطوطات، أو كصور مستقلة فى ألبوم»[1]؛ لتستمر الرعاية الملكية للفنون والفنانين، والتى بدأت منذ حكم والده الشاه «إسماعيل الصفوى».

ويحتفظ «المتحف البريطانى» بأجمل مخطوط للمنظومات الخمسة، التى تم إنجازه فى مدينة «تبريز» بين سنتى (٩٤٦ - ٩٥٠ هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م) لبلاط الشاه «طهماسب»؛ والمخطوط محفوظ فى مكتبة المتحف تحت رقم ٢٢٦٥.

ويعد هذا المخطوط أبلغ مثالاً تجسدت فيه خصائص التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى، ونسخته كتبها الخطاط المشهور «شاه محمود النيسابورى» وانتهى من نسخها فى «بلخ» سنة ٩٤٧ هـ، ومهرها بتوقيعه (انظر: اللوحة ١)(*).

والمخطوط مزين بأربع عشرة صورة تعد من نفائس ما يقتنيه المتحف البريطانى لروائع منمنمات التصوير الإسلامى، مُهرت بتوقيعات كبار فنانى العصر الصفوى، «أغاميرك» و«سلطان محمد»، و«ميرزا على»، و«مير سيد على» و«مظفر على».

وصفحات المخطوط مزينة بهوامش مذهبة ومرقشة بتوريقات نباتية، ورسوم لحيوانات وطيور، تجلت فيها براعة الفنان وعنايته برقم صفحات المخطوط (**). (انظر: اللوحة ٢)

---

(١) المرجع السابق: ص٢٣.

(*) لوحة (١)

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى».

الصفحة رقم ١٢٨ فى متن المخطوط - ٢٥×٣٦سم - نسخ الخطاط «شاه محمود النيسابورى».

العصر الصفوى، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز»، سنة (٩٤٧هـ/١٥٤٠م).

محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

(**) لوحة (٢)

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى».

الصفحة رقم ١٥٣ فى متن المخطوط - ٢٥×٣٦سم - نسخ الخطاط «شاه محمود النيسابورى».

العصر الصفوى، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز»، سنة (٩٤٧هـ/١٥٤٠م).

محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

وثمة خاصية بدت علامة واضحة فى رسوم المنمنمات الصفوية الأولى، وهى لباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة، وتبرز من أعلاها عصا صغيرة لونها أحمر أو أسود، ليقل ظهورها بعد وفاة الشاه «طهماسب»(*).

ويلمح المشاهد فى صور منمنمات «المنظومات الخمسة» التى أنجزت فى «تبريز» مدى نجاح المصور فى حبكة التصميم وتأليف موضوع الصورة، وقدرته الفائقة على توزيع الأشكال والرسوم الآدمية والحيوانية، مراعياً فيها النسب الموضوعية بين عناصر الصورة، فضلاً عن قدرته البارعة على مزج الألوان وتوزيعها فى انسجام ورقة بالغتين، وابتداع ألوان ساطعة تشع بهجة ونضارة، مزج فيها بين الواقع والخيال مزجاً بديعاً.

ويظهر جلياً فى منمنمات ذلك العهد مدى تأثر الفنانين بأسلوب «بهزاد»(**)، الذى صنع أول مساهمة فعالة فى التطور الإبداعى لرسوم المنمنمات الفارسية، فقد «تميزت أعماله بالإحساس ذى المذهب الطبيعى، ليبث الحركة حتى فى العناصر الجامدة، مثل الصخور والأشجار، ألوانه معتدلة ومتناسقة، ورسومه مترفة، اهتم فيها اهتماماً بالغاً بالتفاصيل والزخرفة، وكانت له قدرة بارعة فى نقل بعد روحى ودينى عميق فى لوحاته»(١) وقد تجلًى أسلوب «بهزاد» فى رسوم منمنمات قصائد «المنظومات الخمسة» التى أنجزها أثناء إقامته فى مدينة «هراة». (انظر: اللوحة ٢٩)

وبعد أفول حكم التيموريين (٧٧١ ـ ٩٠٦ هـ) ـ (١٣٦٩ ـ ١٥٠٠م) وخلفائهم انتقل إلى «تبريز» حاضرة الشاه «إسماعيل الصفوى»، الذى عينه مديراً للمكتبة الملكية للفنون، وبعد وفاته استمرت علاقته بابنه الشاه «طهماسب» ليظهر هذا الأسلوب وتأثيره على فنانى «تبريز»، وكان من تلاميذه «أغاميرك» و«سلطان محمد» و«مظفر على» وهم من أعلام التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى.

(*) راجع: الفصل الثانى، ص٤٠.

(**) ولد «كمال الدين بهزاد» فى «هراة» حوالى سنة (٨٥٤هـ/١٤٥٠م). ويذكر المؤرخ الإيرانى «غياث الدين خواندمير» (٨٨١-٩٤٢هـ)، أن «بهزاد» فاق فى مهارته جميع أبناء عصره من أهل صناعته، حتى أن شعره واحدة من فرشاته كانت قادرة بفضل عبقرية على أن تبعث الحياة فى الجمادات.
راجع: غياث الدين خواندمير: دستور الوزراء، ترجمة وتعليق، «حربى أمين سليمان»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ص٢٣.

(١) عباد الله بهراى: بهزاد معلم التصوير الفارسى، ص٤٥.

حكم الشاه «عباس الأول» «إيران» أكثر من اثنين وأربعين عاماً (٩٨٥ ـ ١٠٣٨ هـ) ـ (١٥٨٧ ـ ١٦٢٩م)، وتحقق فى عهده نهضة عمرانية واسعة؛ «فما أكثر ما كان يردد أن تعمير بلاده هدف أنبل من الغزو[١]؛ ليزيد من اهتمامه بتعبيد الطرق، وتشييد العمائر والقصور، وتزيين جدرانها بالرسوم والزخارف، على أنه لم يكن مهتماً باقتناء المخطوطات، مع أنه نشأ فى مدينة «هراة» عاصمة التيموريين، وكان جُلَّ اهتمامه بالرسوم المستقلة أو المرقنات، والكتب المخطوطة بدون رسوم، أو المنمنمات المستقلة، والرسوم الجدارية»[٢] وهكذا بلغت الفنون فى عهده منزلة عظيمة، وفى سنة (١٠٠٩ هـ / ١٦٠٠ م) نقل حاضرته إلى «أصفهان» وجعلها عاصمة للفن، تجذب إليها الخطاطين، والرسامين والمذهبين.

وتحتفظ «المكتبة القومية الفرنسية» بملحق فارسى رقم (١٠٢٩)(*) لمخطوط مزخرف لقصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، وقد تم إخراج هذا المخطوط بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م)، وتم إنجازه فى مدينة «أصفهان» فى عهد الشاه «عباس الأول»، بأيد مجموعة من الفنانين المهرة فى بلاطه الملكى.

---

(١) ثروت عكاشة: التصوير الفارسى والتركى، مرجع سابق، ص٢٦٤.

(٢) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص٩.

(*) ربما قصد أمناء المكتبة بتسجيل رقم حفظ المخطوط «الملحق الفارسى ١٠٢٩» على عادة الأوروبين فى تسجيل الأعمال والأشياء، جاء فى نفس العام الذى نسخ فيه «عبد الجبار» نسخة هذا المخطوط، الذى يقابل فى بعض المصادر* العام (١٠٣٠هـ).

وبالاطلاع على الصفحة الأخيرة رقم (٣٨٦) فى متن المخطوط والذى نشرته «المكتبة القومية الفرنسية»**، لاحظ الباحث أن «عبد الجبار» مهرها بتوقيعه سنة ١٠٢٩هـ (انظر : اللوحة٣)***.

(*) راجع : زكى محمد حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس، مرجع سابق، ص٧١.

(**) راجع فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص٩٤.

(***) لوحة (٣)

الصفحة رقم ٣٨٦ فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦,٢سم ـ نسخه الخطاط «عبد الجبار الأصفهانى». العصر الصفوى، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩-١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠-١٦٢٤م).

محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

ويعد هذا المخطوط أبلغ مثالاً تجسدت فيه خصائص التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية؛ ويقع فى ٣٨٦ صفحة متقابلة، كتبت على ورق شرقى، ربما يكون من «الهند».

والمخطوط مكتوب بخط النستعليق - الفارسى - ، وقام على نسخه الخطاط «عبد الجبار الأصفهانى» (١٦٥٤م)، وهو من أكبر الخطاطين فى عهد الشاه «عباس»، وقد تتلمذ على يد الخطاط «مير عماد حسنى».

وقد قسم المصمم الصفحة إلى أربعة أعمدة لكتابة مثنويات الشعر وجعلها فى مساحة ٥ ,١٣×٢٢سم، واتبع هذا النسق فى كل صفحات ورسوم المخطوط، وحدد أجزاء الكتابة والرسوم بخطوط دقيقة ملونة بالأسود والذهبى، والأحمر القرمزى، والأخضر، والبنفسجى، ونسق الصفحات على شكل مستطيل حصر فيه كتابة مثنويات الشعر، والرسوم المعُبرة عن مضمون موضوعات القصائد، ونثر على حواف الصفحة ذرات من الذهب المطحون.

ولعل هذا المخطوط «له ميزة خاصة فى طريقة تنفيذه، تجعلنا نعتبره واحداً من الأعمال الكبيرة أو العظيمة فى فن الكتاب الصفوى»؛ إذ أنه مزين بأربع وثلاثين صورة، تعبر عن مضمون موضوعات قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، فضلاً عن صور خمس صفحات أخرى، تمثل كل منها غرة كل منظومة، وقد بدا تصميمها على شكل مثلما سجادة الصلاة. (انظر: اللوحات ٤ ، ١٠ ، ٢١ ، ٢٨ ، ٤١)

ويرى الباحث أن فرادة هذا المخطوط ترجع إلى أنه ربما يكون المخطوط الوحيد لقصائد «نظامى» الذى احتوى بين دفتية هذا العدد من المنمنمات، فضلاً عن أنه احتوى «المنظومات الخمسة» كاملة بين صحائفه، على أن محقق المخطوط قد رأى أن الخطاط قد نسخ بعض أبيات مثنويات الشعر على هواه وقام بتحريف وتصحيف فى نسخة المخطوط، وذكر «أنه ليس هناك نصوص مقابلة يمكن الرجوع إليها(١).

---

(١) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص١١.

وعلى جانب آخر، يتعلق بالناحية الجمالية لهذا المخطوط الفريد، ينظر إليه على أنه «مخطوط ذو تركيبة متناسقة، تجمع بين أسلوب تقليد القديم، والعودة للأشكال فى العصر الذى يسبقه مع بعض التجديد على طريقة رضا عباسى(*)»[1].

والواقع أن النموذج الشهير لمخطوط «المنظومات الخمسة»، الذى أُنْجِزَ فى «تبريز»، كان مثالاً اقتفى أثره فنانو «أصفهان»، فعلى نفس النسق، مع بعض التغيرات فى أسلوب التصميم، ومزج الألوان، تكررت بعض الرسوم، مثلما فى منمنمات : «المعراج»، «آنوشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين»، «خسرو يفاجئ شيرين وهى تستحم»، «المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى»، «المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية».

أما طريقة أو أسلوب «رضا عباسى» فقد رأى «ساكسيان» أن الفضل فى طراز رسوم هذا المخطوط « إنما يرجع إلى مصور آخر هو «حيدر نقاش»[2].

والواقع أن «حيدر قولى نقاش» فيما ذكر «محقق المخطوط»، له توقيع على صورتين(**)، فيهما شىء من الاختلاف عن أسلوب «رضا عباسى»، وعلى كل فإن «حيدر نقاش» لم يكن معروفاً، أو أنه كان أقل شهرة منه، أو أن «رضا عباسى» كان المعلم ورئيس المكتبة الملكية وورشة العمل، فكانت تنسب له الأعمال كما هى العادة، وربما كان «حيدر

---

(١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(*) كان «رضا عباسى» قليل الإنتاج فى شبابه، يقبل على الرسوم التخطيطية، والتوضيحية ولا يعنى بالصور فى المخطوطات، ثم دخل فى خدمة البلاط فى بداية القرن الحادى عشر الهجرى «السابع عشر الميلادى» فأضاف إلى اسمه «رضا» نسبة إلى الشاه، فأصبح رضا عباسى، وزاد إنتاجه وحَسُنَت سيرته، وأصبح له تأثير عظيم فى الحياة الفنية بأصفهان، ودرس عليه تلاميذ كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية.

وقد ظل يرسم الصور الشخصية، وخاصة وجوه النساء، حتى موته المفاجيء فى عام ١٦٣٥م.

راجع: «زكى محمد حسن»: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى. ص١٢٥.

«فرنسيس ريشارد»: خمسة نظامى، ص١٠.

(٢) زكى محمد حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس، مرجع سابق، ص٧١.

(**) الأولى: منمنمة «كسرى آنورشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين. والثانية: «دعاء المجنون على قبر ليلى». (انظر اللوحة ٢٧).

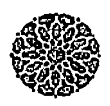
نقاش» نائبه أو مساعده، وفيما يبدو من قراءة صور المخطوط، يتضح لنا أن تم إنجازه تحت إشراف معلم، ولا شك كان له مساعدون ينفذون تحت إشرافه وتوجيهاته.

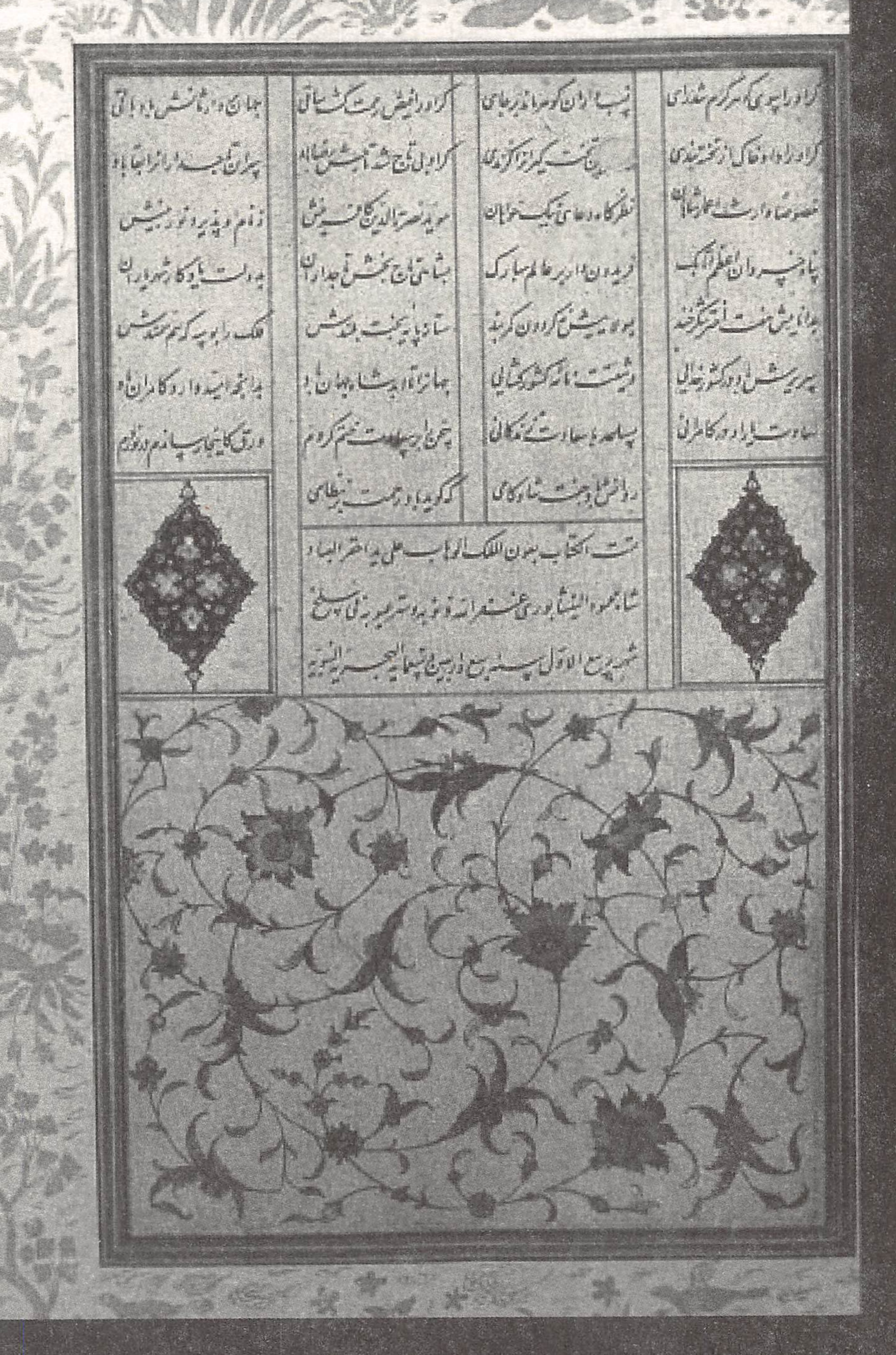
على أنه بمقارنة الرسوم المستقلة، ومرقنات «رضا عباسى» يبدو لنا مدى التأثر بأسلوبه فى رسم القدود المشوقة، وصور الرجال التى تبدو شبيهة بصور الفتيات.

وربما جاء تأثير «رضا عباسى» على فنانى «أصفهان» فى رسمهم الشخوص على تلك الشاكلة، تأكيدا لما ورد فى قصائد الشعر الفارسى من وصف؛ وجاء أسلوب «حيدر نقاش» فى إنشاء التصميم، والتشكيلات الأربيسكية التى تميزت بالرقة، والانسجام اللونى البديع، إذا أن أعمال «رضا عباسى» كان ألوانها على غير ما بدافى صور الملحق الفارسى ١٠٢٩، كما أنه كان يتجه نحو رسم الصور المستقلة للنساء وغير ذلك.

ومن ثَمَّ يرى الباحث أن رسوم هذا المخطوط المتميز، إمكانية نسبتها لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش».

على أنه بدت فى صورة رسوم هذا المخطوط عمامة صفوية أخرى، اختلفت اختلافاً كلياً عن سابقتها فى رسوم «تبريز»، وربما اقتربت من عمامة الرأس التى يتزين بها أهل السنة فوق رءوسهم ؛ فقد تأكد المذهب الشيعى مذهباً رسمياً للبلاد واستقر الحكم الصفوى، وبذلك لم يعد أمر تلك العمامة ذا أهمية، مثلما اختفت العصا الحمراء من على العمامة أو قل ظهورها، أو تغير لونها، فى عهد الشاه «طهماسب»، كذلك تغير شكل الريشة الملكية فوق العمامة.



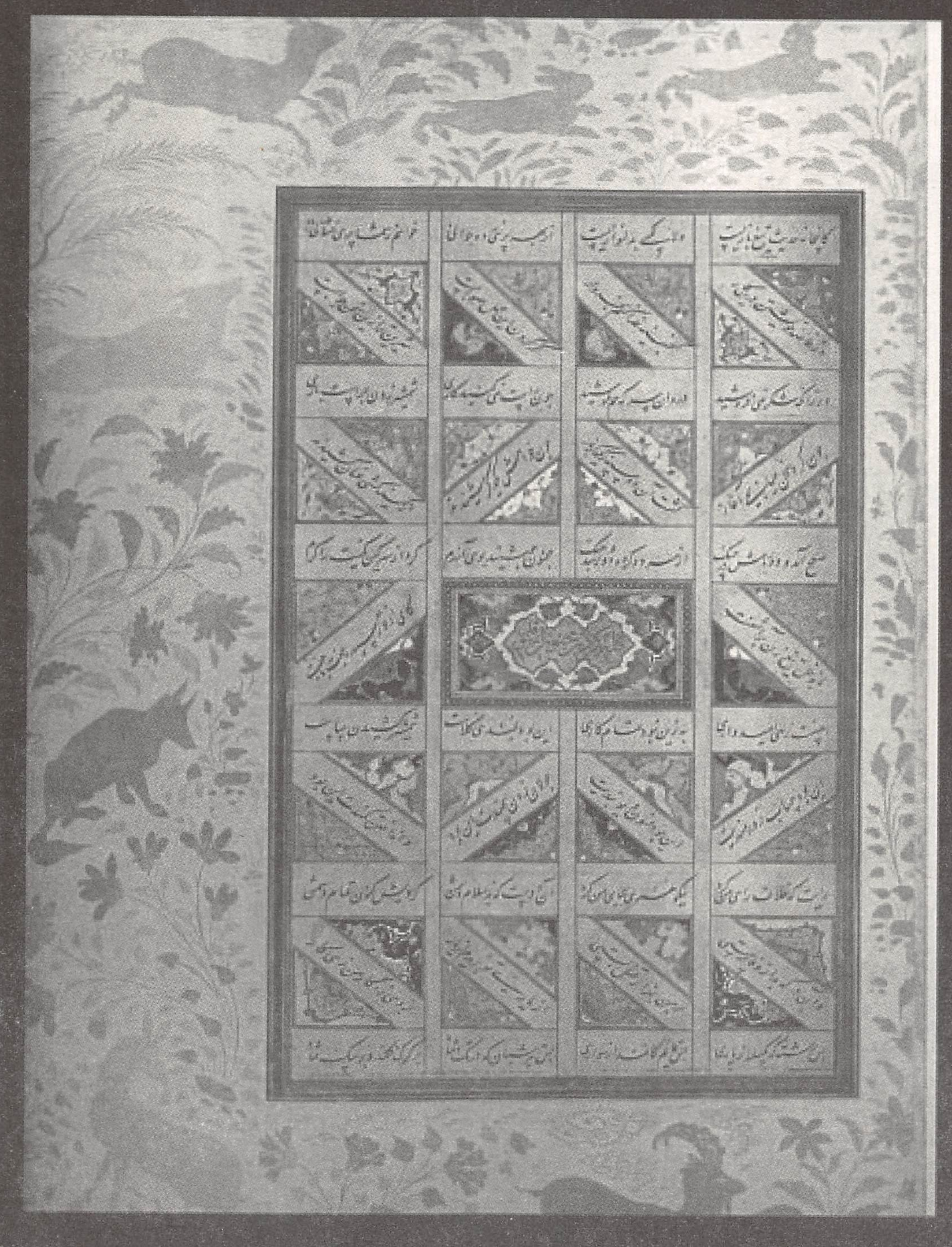


لوحة (١)

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامي الكنجوي»

الصفحة رقم (١٢٨ أ) في بين المخطوط ـ ٢٥ × ٣٦سم ـ «نسخة الخطاط «شاه محمود النيسابوري»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب» ـ «تبريز» سنة (٩٤٧هـ ـ ١٥٤٠م)، محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥

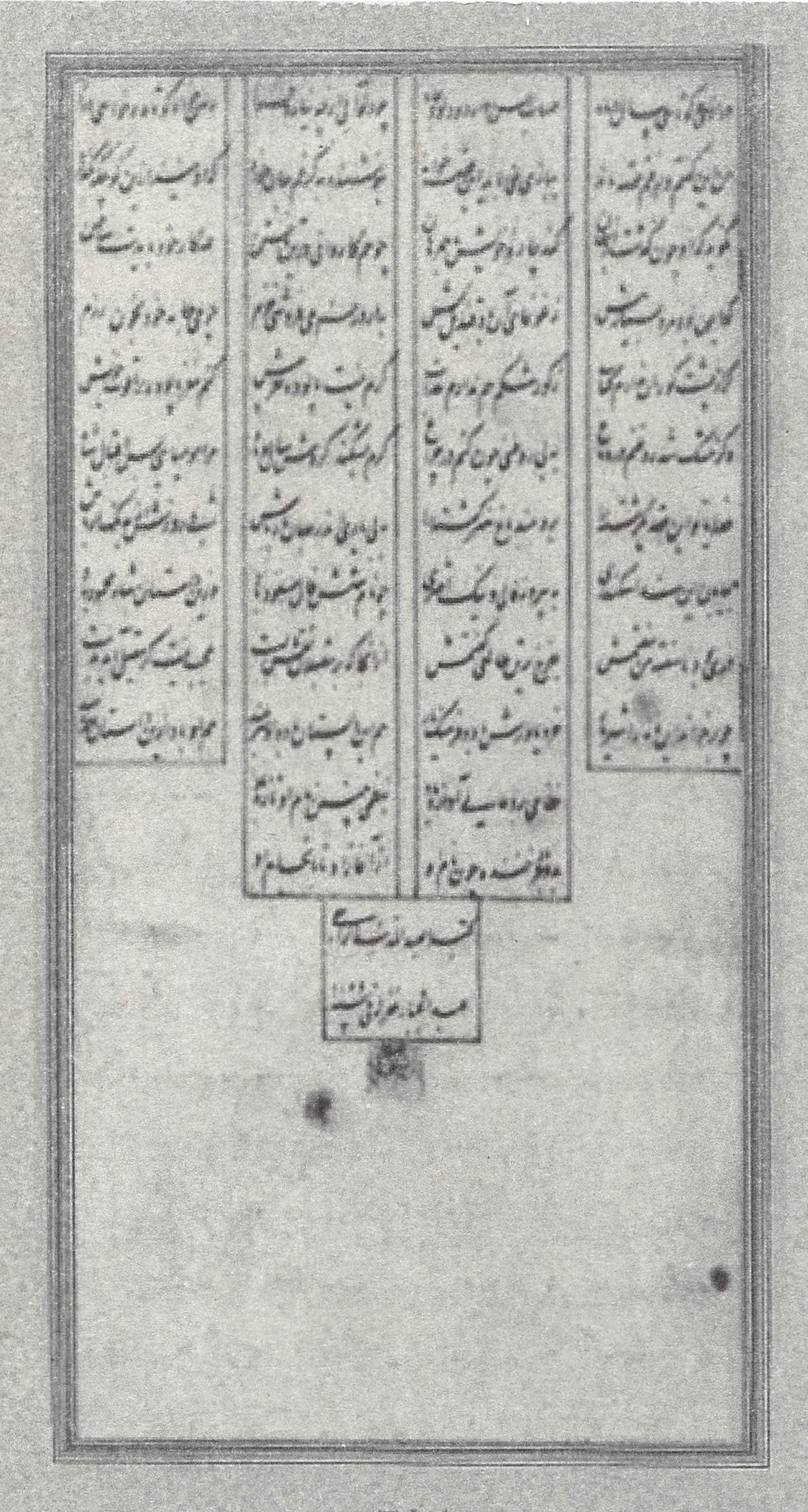


لوحة (٢)

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامي الكنجوي»

الصفحة رقم (١٥٣ أ) في متن المخطوط - ٢٥ × ٣٦٨سم - نسخه الخطاط «شاه محمود النيسابوري»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب» - «تبريز» سنة (٩٤٧هـ - ١٥٤٠م)، محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



لوحة (٣)

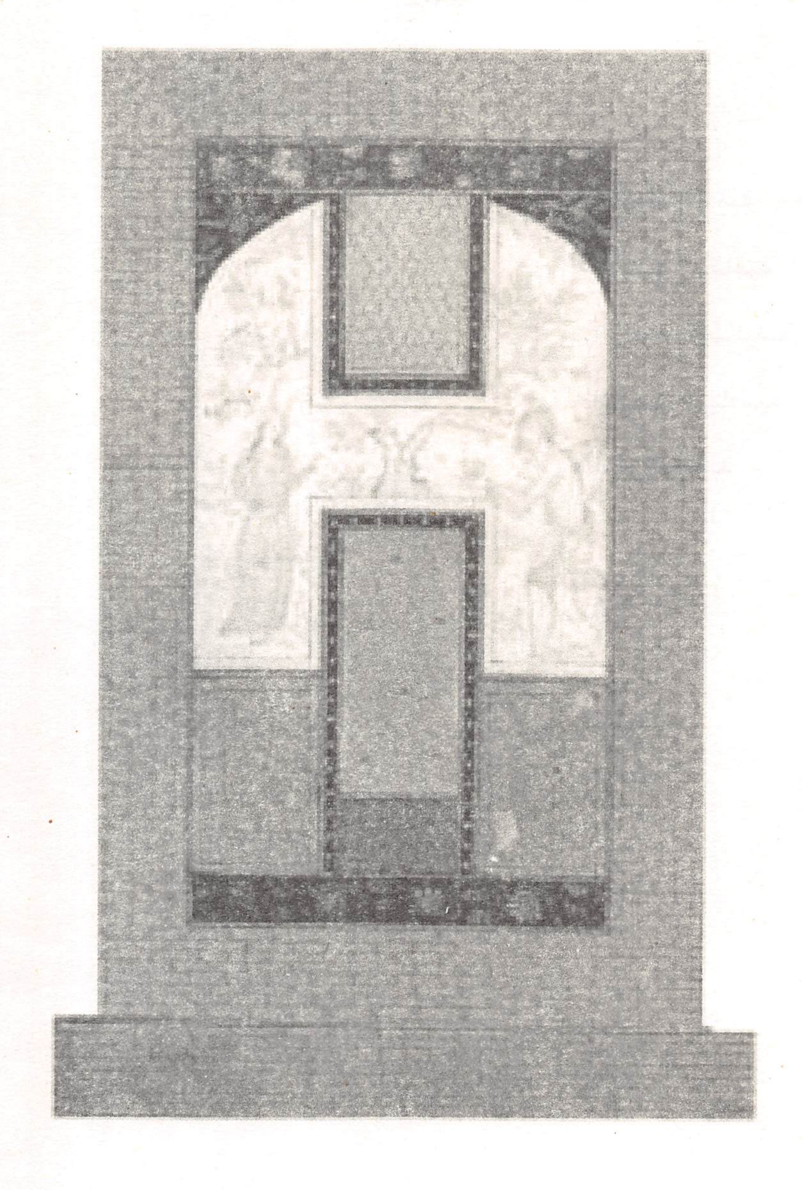
مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامي الكنجوي»

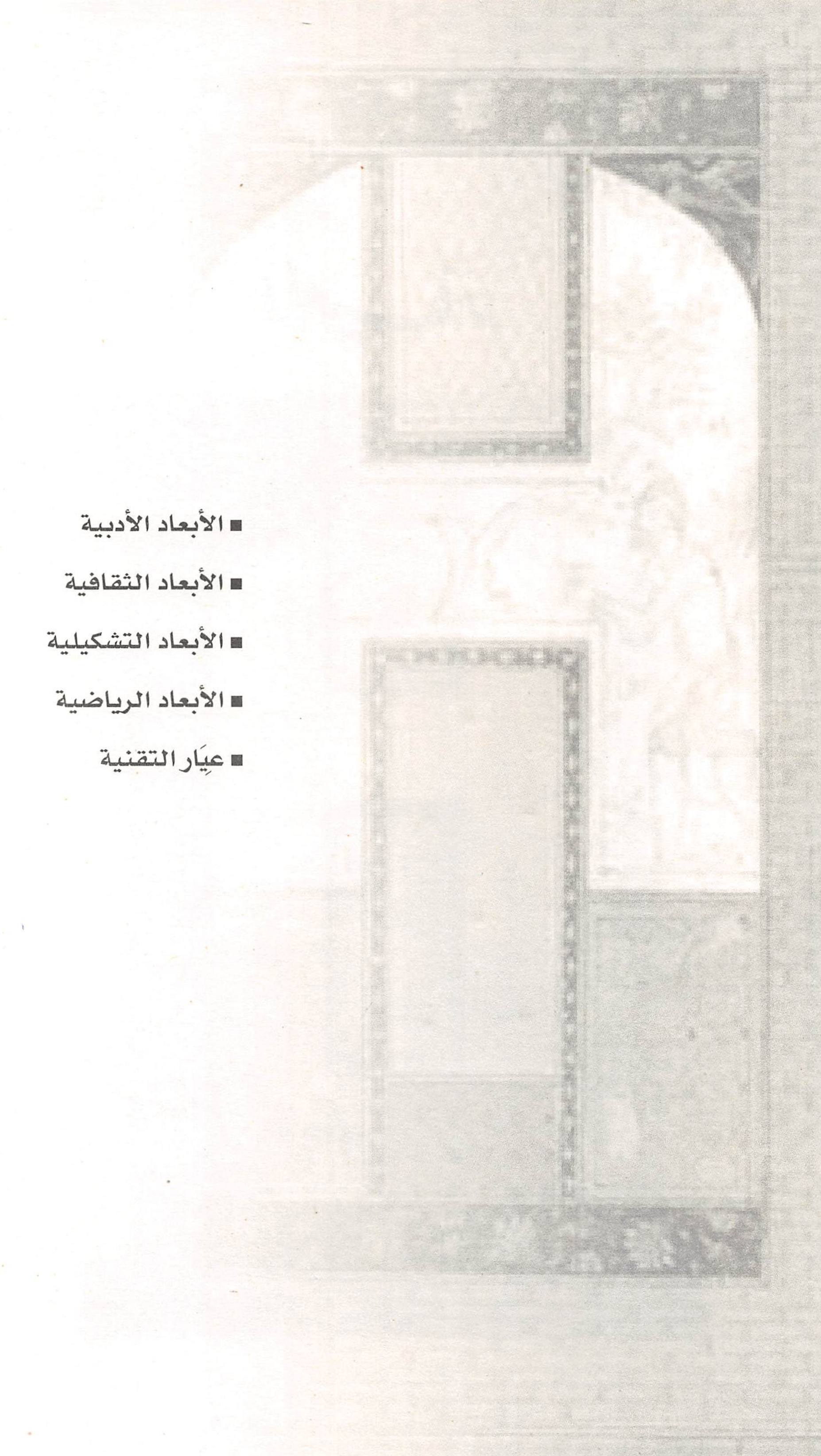
الصفحة رقم (٣٨٦) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦،٢سم - نسخه الخطاط «عبدالجبار الأصفهاني»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩

العيـــار





- الأبعاد الأدبية
- الأبعاد الثقافية
- الأبعاد التشكيلية
- الأبعاد الرياضية
- عِيار التقنية

ولعل دراسة القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»؛ من منطلق مدى تأثر المصورين بجماليات التعبير الفنى فى مثنويات تلك القصائد، يعد مدخلاً يثرى الدراسة، ويكشف عن بعداً جديداً لجماليات التعبير الفنى فى منمنمات التصوير الإسلامى، فضلاً عن تأثير العقيدة، والتصوف الإسلامى، والموروث الثقافى الفارسى، إلى جانب تأثير الشعر العربى واللغة العربية، والفكر الفلسفى الرياضى الذى بات أثره واضحاً فى تصميم المنمنمة.

ويفترض الباحث أن تلك الأبعاد تشكل قيماً أدبية وثقافية وتشكيلية ورياضية؛ تحققت من خلالها قيم الجمال والتعبير فى المنمنمة، لتصبح عياراً بين المنمنمة والقصيدة، يمكن الاعتماد عليه فى استخلاص القيم الجمالية والتعبيرية في منمنمات «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى».

الأبعادالأدبية

يسعى الفنان فى صوره وتعبيره الفنى إلى تجسيد الأفكار الإنسانية التى تشتمل على حقائق فى الحياة والمجتمع الذى يعيش فيه، بواسطة تنظيم أشكاله لتمثل تلك الأفكار والحقائق، فضلاً عن تفسيره فى تلك الصور لمعانٍ ورموز وردت فى القصائد.

ويبحث هذا البعد فى دراسة ما تحقق فى الصورة المرسومة، وما ورد فى القصيدة من نص أدبى، وأحداث روائية.

الأبعاد الثقافية

شكَّلت العقيدة الإسلامية نمط حياة، لينعكس على أعمال الفن، ويصبغه بقيم إسلامية لا تخطئها العين؛ على أن للأمم الإسلامية موروثاً ثقافياً قبل دخولها دين الإسلام، ظهرت آثاره فى تلك الأعمال، فضلاً عن ما للبيئة الزمانية والمكانية من أثرعلى إبداعات الفنان.

ويبحث هذا البعد فى أثر العقيدة والتصوف الإسلامى، والموروث الثقافى الفارسى، وبيئته المكانية التى اشتملت على الجبال والمروج والحدائق، والبيئة الزمانية ممثلة فى العصر الصفوى، الذى شكَّل أول حكم فارسى وطنى بعد الفتح العربى الإسلامى، بالإضافة إلى ما ورد فى القصائد من رموز تجسدت فى الصور.

الأبعاد التشكيلية

فى الشكل يكمن جوهر وطبيعة فن التصوير؛ لتمثل الخطوط طاقة حركة كامنة فى اتصال ، يجعل منها أشكالاً تمثل الأفكار، وتنوعها في التشكيلات الأربيسكية، بين المنحنى والحاد، لتوحى بحركة سرمدية تأخذ بخيال المتأمل، وفي الخطوط الموجية والمحاور الدائرية، والمنحنيات العرجونية، وايحاءتها الحيوية، ما يزيد من الإحساس بالايحاء الحركى في الصورة.

أما الألوان فلها سحر خاص فى جذب الانتباه، وفى اختلافها جمالاً، واستخدام الفنان للألوان بكامل بهائها ونضارتها فى انسجام ورقة، ما يثرى الصورة، ويجعلها متوهجة بالمشاعر، كما أن التعبير الفنى بالألوان الصافية والمنسجمة، يبهج البصر، ويأخذ بخيال المشاهد، محلقاً به فى عالم يسمو على العالم المادى للأشياء.

وفى تدرج الانتقالات الضوئية تتحقق الشاعرية، عندما تمتزج بانفعالات المشاهد، ولعل فى تلك الأجواء الغامضة المحملة بجاذبية ساحرة، ما يحقق قدراً من التعبير الفنى والجمالى، يشيع فى الصورة، ونفس المتأمل أجواءً عاطفية وأسطورية .

ويبحث هذا البعد فى دراسة القيم الفنية التشكيلية، وأسس التصميم التى تحققت فى المنمنمة.

تأثر «الفنان المسلم» فى رسومه بمثنويات قصائد الشعر الفارسى، حتى جاء تصميمه على شكل «مثنوى»(*) ، ليجعل المنمنمة فى مصراعين. (انظر: شكل أ)

وكان «ألكسندر بابا دوبولو» قد توصل فى رسالته «جمالية الرسم الإسلامى» إلى أن «الفنان المسلم» استخدم منحنيات ذات هياكل أساسية خفية تنظم الفضاء المستقل للرسوم، وأمكن له إرجاع النماذج المثالية إلى خمس مجموعات من المنحنيات وهى: اللولب التجريبى المسمى كذلك باللولب ذى النبض الربعى، ولولب أرشميدس، واللولب الزائدى القطع، واللولب اللوغاريتمى، والمنحنيات اللولبية(١).

وهكذا تماثل تلك اللوالب ما يطلق عليه «هندسة الإحداثيات»(**) أو الهندسة التحليلية التى تقوم «على فكرة أن أى نقطة فى الفراغ يمكن الربط بينها وبين أى نقطة أخرى بواسطة مجموعة من الأرقام»(٢).

ويتم تمثيل العلاقة بين إحداثيات أى نقطة بواسطة معادلة؛ وأبسط شكل يمكن تمثيله هو الخط المستقيم الذى يوصف بواسطة المعادلة الخطية:

ص = أ س + ب حيث أ ، ب ثوابت.

والمعادلة ص = س٢، نصف القطع المكافئ، الذى يزداد سريعاً لأعلى (انظر : شكل ب).

(*) فن «المثنوى» من الفنون التى اخترعها العجم، وقد أخذه العرب عنهم وسموه «المزدوج»... وقد عُرِّف «المثنوى» بأنه الشعر الذى يبنى على أبيات مستقلة مُقَفَّاة وسُمّى «المثنوى» لأنه تلزمه قافيتان لكل بيت، اى أنه الشعر الذى يُقَفَّى فيه مصراعا كل بيت، ويكون البيت مستقلاً ـ من حيث القافية ـ عن البيت الذى يسبقه أو يليه، وقد اختار الفرس هذا الفن لنظم المنظومات الحماسية والغنائية، ويبدو أنهم فعلوا ذلك ليفروا من قيود القافية الموحدة، فى منظومات طويلة قد تصل إلى آلاف الأبيات... هذا تعريف «شمش الدين محمد بن قيس الرازى» فى «كتابه المعجم فى معايير أشعار العجم»، ص٣٠٨.

راجع: «عبدالنعيم محمد حسنين»: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص١٤٤.

(١) راجع: ألكسندر بابا دوبولو: جمالية الرسم الإسلامى، مرجع سابق، الصفحات من ٤٩ : ٥٨.

(**) ظهرت الهندسة التحليلية أو هندسة الأحداثيات نتيجة لمجهودات الفيلسوف الفرنسي «رينيه ديكارت»، (١٥٩٦– ١٦٥٠)، الذى يعدونه أعظم مبتكر أوربى فى الرياضيات، فضلاً عن أنه مؤسس الفلسفة الحديثة.

(٢) زيادون ساردر، جيرى رافتز ، بورين فان لون: مرجع سابق، ص١٠٠، ١٠١.

أما المعادلة $\frac{\text{س}^{2}}{\text{أ}^{2}} + \frac{\text{ص}^{2}}{\text{ب}^{2}} = 1$، فتصف شكلاً بيضاوياً، والذى يشبه دائرة مضغوطة فى أحد الاتجاهات. «انظر: شكل جـ).

أما المنحنى الثالث، الذى يمثل القطاعات المخروطية، وهى القطع الزائد الذى يتم تمثيله بواسطة المعادلة $\frac{\text{س}^{2}}{\text{أ}^{2}} + \frac{\text{ص}^{2}}{\text{ب}^{2}} = 1$، وهذا المنحنى عبارة عن فرعين يزدادان بسرعة إلى ما لا نهاية، وتُقسم فيه الصورة إلى أربعة أجزاء متساوية، تُمثل صيغة كلية من مجموع الأجزاء «جشطلت»، (انظر: شكل د).

أما (شكل هـ) فيمثل تخطيطاً لتلك القطاعات والمنحنيات والإحداثيات لتنظيم الفراغ الصورى فى المنمنمة، وقد جاء فى شكل صيغة «جشطلت».

وقد اعتمد «الفنان المسلم» فى تصميمه للصورة على أساس من الفكر الرياضى، أدرك فيه جمال التصميم القائم على فلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية وفن المثنوى؛ ليضيف مزيداً من الإيحاء الحركى في صوره، ليضمنها فضاءً فسيحاً تتكور فيه الأشياء، وتكتسب فيه الوحدات والعناصر مرونة تشكيلية فائقة، وحساً صوفياً، فنظمها على هيئة محاور دائرية. (انظر: شكل س)

وأراد إضفاء قدراً من التعبيرية الصوفية ومزيداً من الحيوية فجعل الأشكال تدور فى فلك من الأهلة كمنحنيات عرجونية. (انظر: شكل ص)

وفى هذا السياق يقوم الباحث بالدراسة والتحليل لتلك الأبعاد الأربعة، والتى يرى أنها تشكل «العيَار»(*) الذى يؤكد على قيمتى التوازى والاقتراب بين المنمنمة والقصيدة، أو بين منمنمات التصوير الإسلامى، ومثنويات الشعر الفارسى، بهدف الكشف عن القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات قصائد المنظومات الخمسة، والتى تم إنجازها فى العصر الصفوى فى مدينتى «تبريز» و«أصفهان». (انظر: شكل ع)(**).

هذا؛ ويرجع الباحث إلى تصنيف ـ مقترح ـ «محسن عطية» للقيم الجمالية والتعبيرية والرمزية فى أعمال الفن التشكيلى(١).

(*) العيَارُ: ما اتخذ أساساً للمقارنة والتقدير (ج) عِيارات.

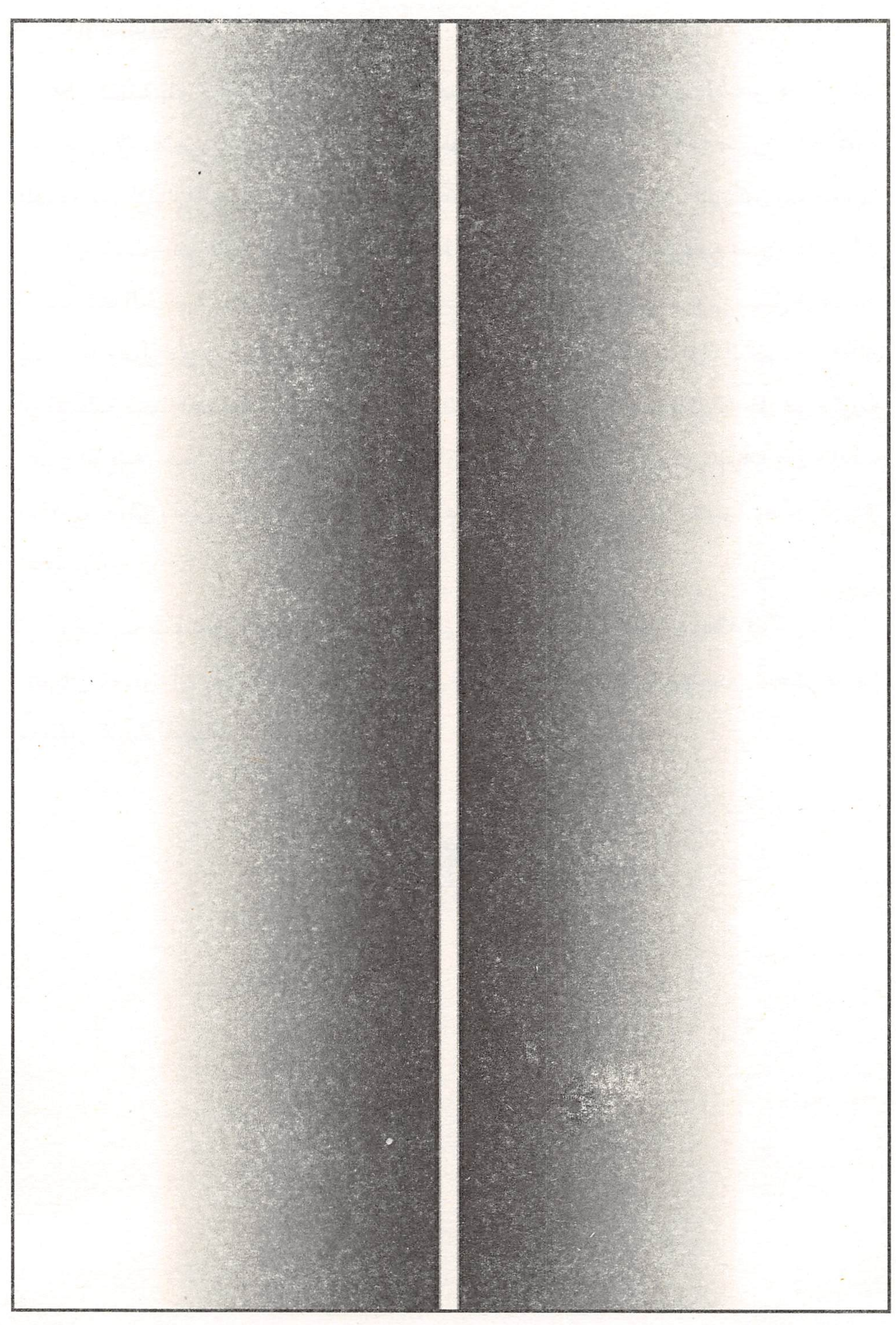
(**) خارطة لعواصم الفن الإسلامى الفارسى. نقلاً عن: «رينسون»؛ منمنمات التصوير الفارسى، ص٣٤.

(١) محسن محمد عطيه: التحليل الجمالى للفن، عالم الكتب، القاهرة ٢٠٠٢.

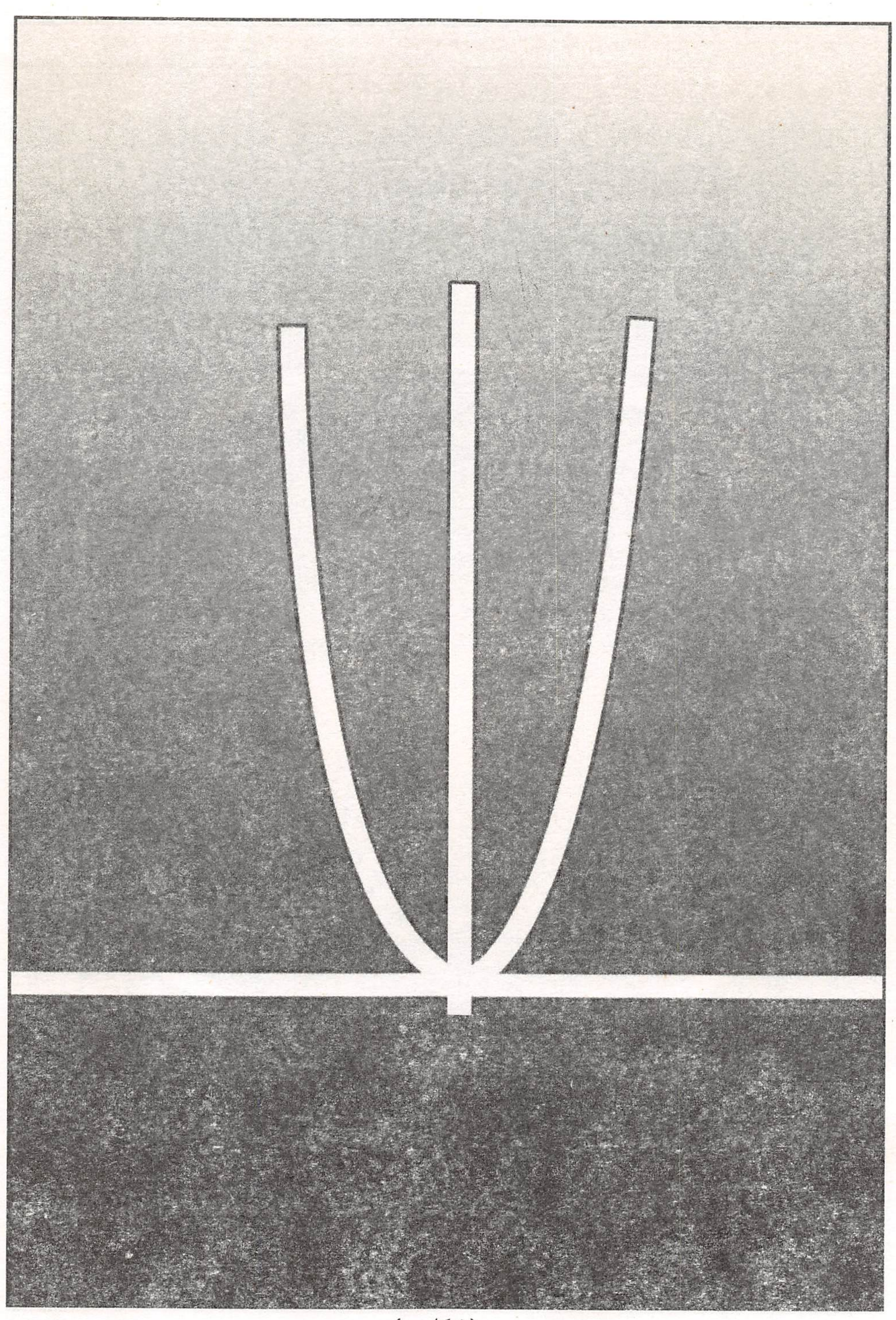
وفى تقنية نثر ذرات الذهب المطحون، على صفحات مخطوطات الشعر، ومنمنمات التصوير الإسلامى، أو تبطين الصفحات باللون الذهبى، لتبدو لامعةً ومصقولةً، وعاكسةً للضوء فى الألوان الجواش والأكاسيد أو الصبغات المعتمة والشفافة، التى كان يستخدمها «الفنان المسلم» فى تلوين منمنمات المخطوطة، ما دفع الباحث أن يطبع صور منمنمات المنظومات الخمسة «الخاصة» بموضوع البحث، بنفس التقنية، وذلك على سبيل التجربة، بهدف التوصل لنفس النتائج على وجه التقريب - مع اعتبار اختلاف أداة التنفيذ - ، فكان أن تم طبع صور المنمنمات بتقنية «التصوير الضوئى» على ورق مصقول، يدخل فى تكوينه معدن الفضة، حيث إن مزج اللون الفضى، أو ذراته بألوان الجواش أو غيرها من خامات الألوان، يعطى نفس تأثير اللون الذهبى، لتصير الصورة مصقولة، فيها ومض البريق المعدنى.

وقد جاءت نتيجة التجربة إلى حد كبير موفقة، وربما تكون مماثلة لنفس ما أراد «الفنان المسلم» أن يحققه من تقنية تجعل المخطوط يشع ضوءاً وبهجةً، تتجلى فيها مظاهر الأبهة الملكية.

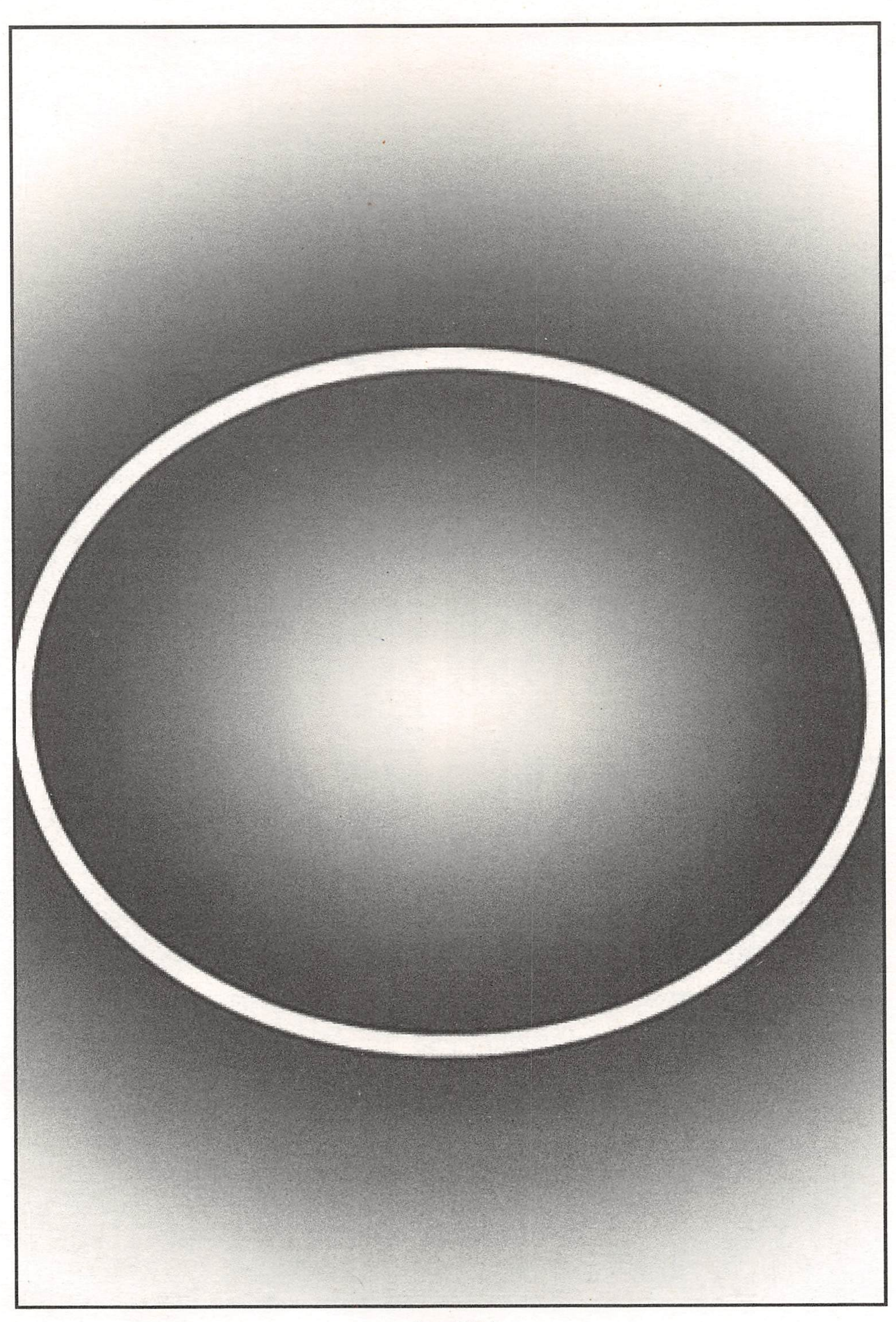




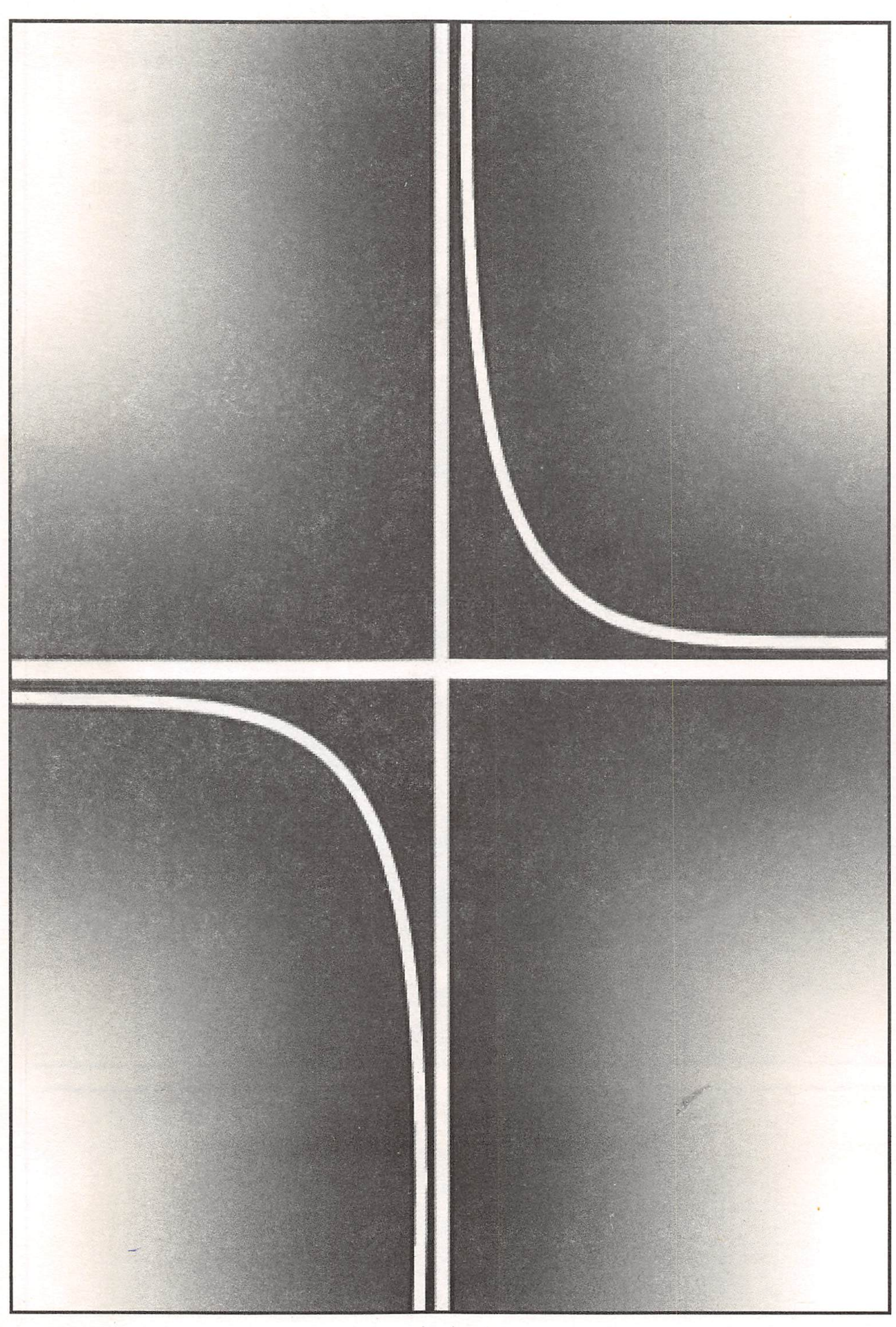
(شكل أ)
«مصراعى المنمنمة»



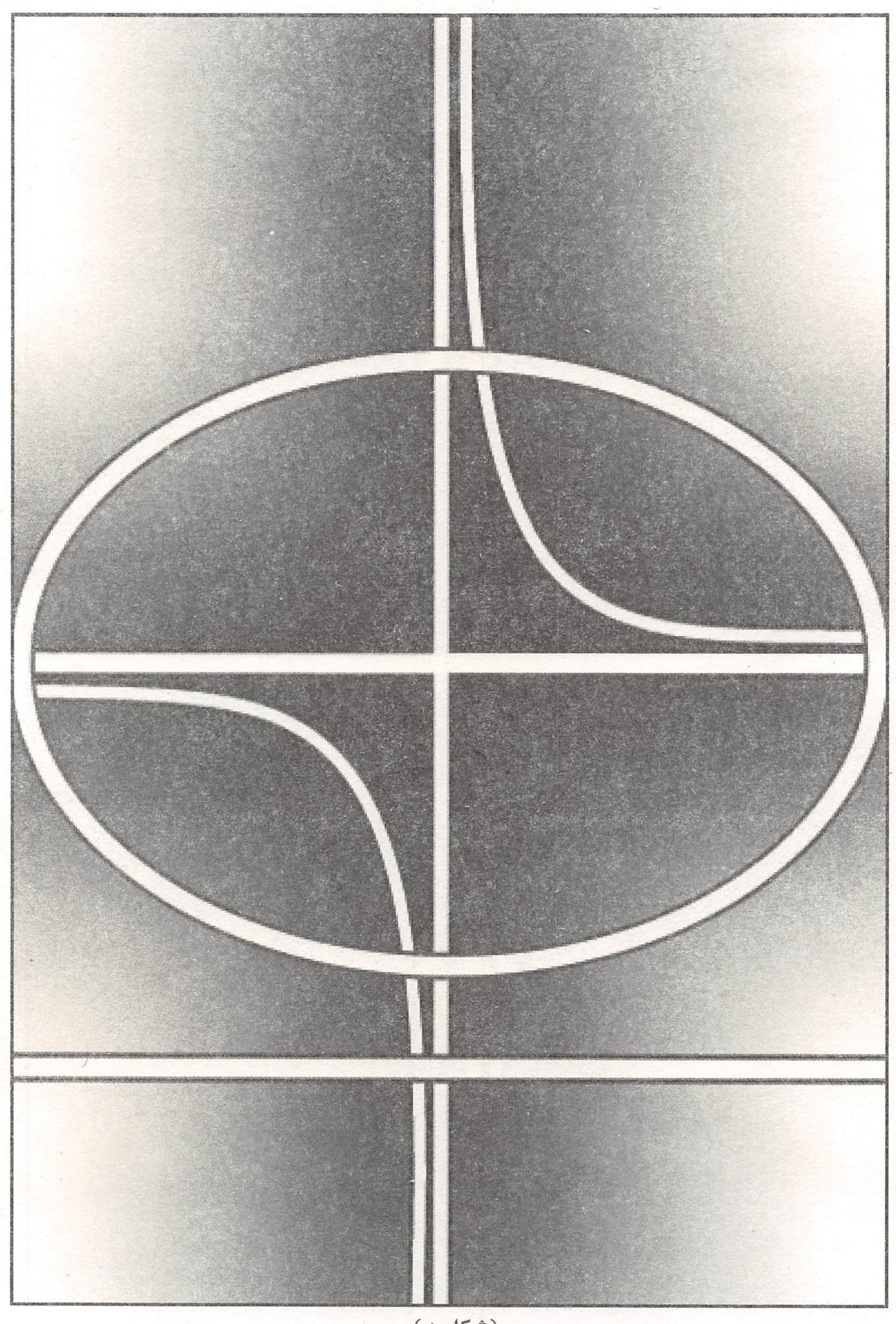
(شكل ب)
«منحنى القطع المكافىء»



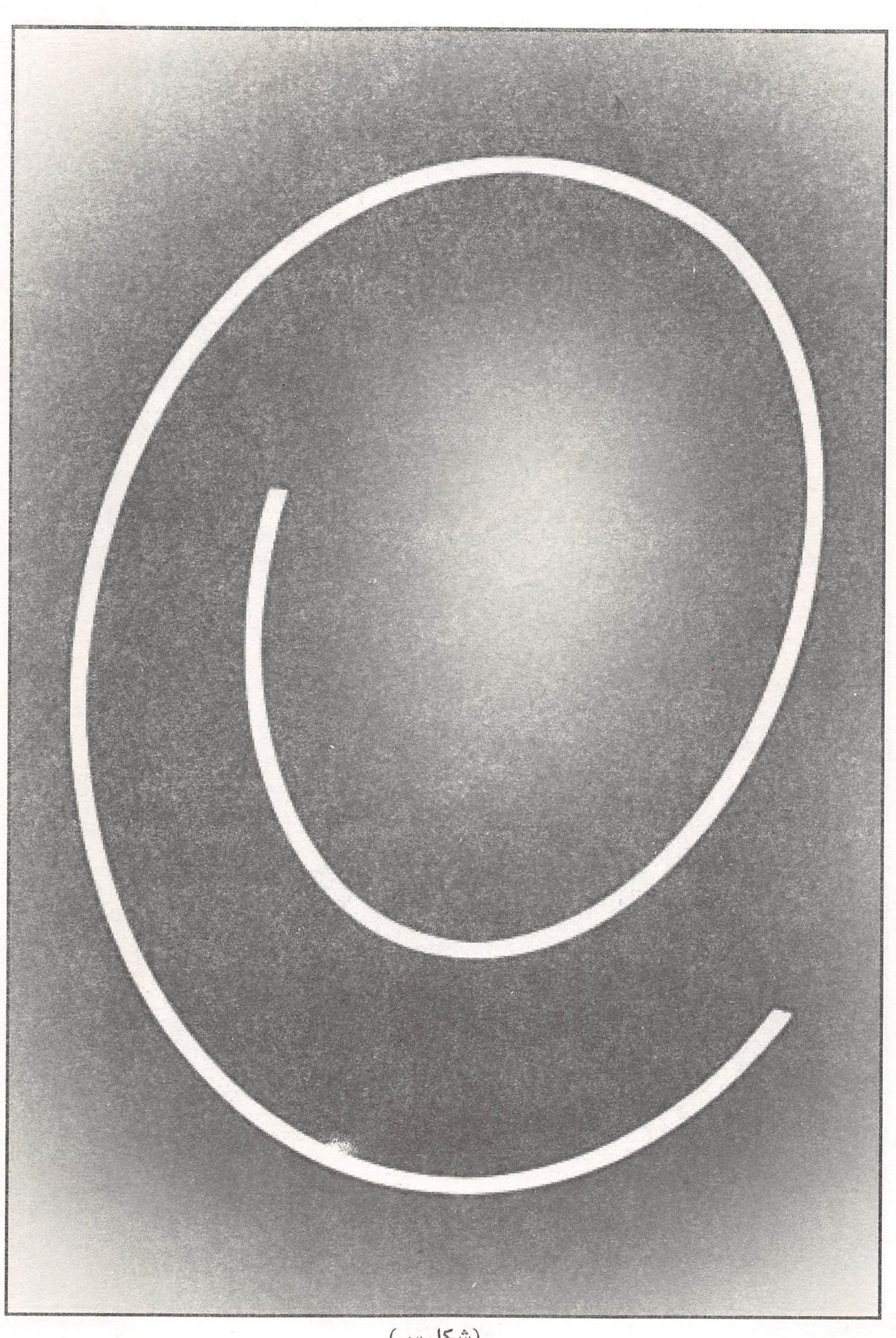
(شكل جـ)
«المنحنى البيضاوى»



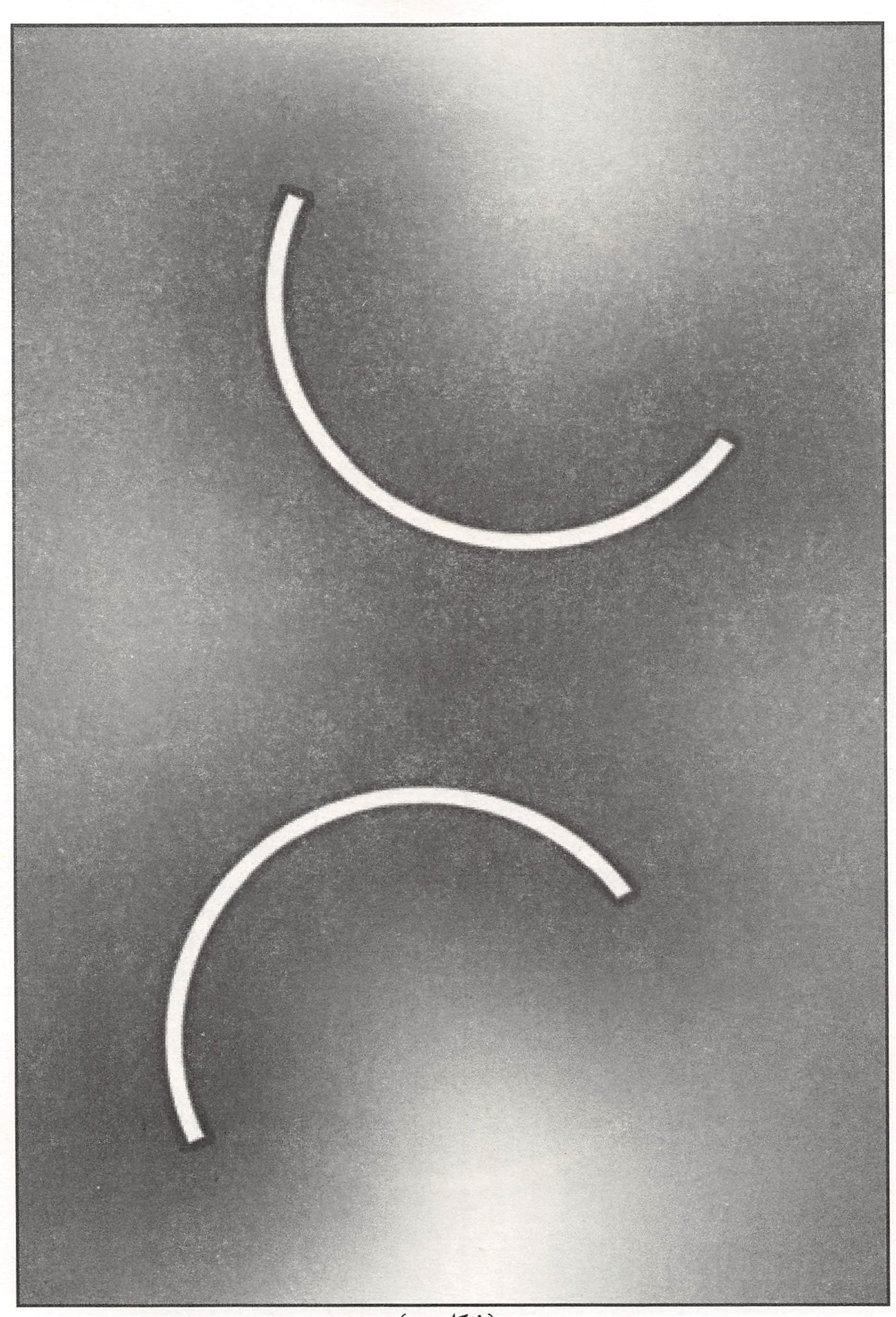
(شكل د)
«منحنى القطع الزائد»



(شكل هـ)
«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»



(شكل س)
«المحاور الدائرية»



(شكل ص)
«المنحنيات العرجونية»



(*)= الخليج العربى

(شكل ع)

«خارطة لعواصم الفن الإسلامى الفارسى»



منمنمات منظومة مخزن الأسرار

- مخزن الأسرار
- غرة المنظومة
- المعراج
- كسرى آنوشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين
- شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر
- الحكيمان المتنازعان

مخزن الأسرار

مخزن الأسرار هى أولى منظومات الشاعر ، ونظمها فى بحر السريع، وتقع المنظومة فى ٢٢٦٠ بيتاً من الشعر تقريباً، وقد أتمها «نظامى» فى عام ٥٨١ هـ، وأهداها لحاكم «أرزنجان» «فخر الدين بهرام شاه بن داود».

وتشتمل المنظومة «على مقدمة طويلة تستغرق أكثر من ثلث الكتاب، تحدث فيها «نظامى» عن موضوعات مختلفة، تتلوها عشرون مقالة تعالج جميعها المسائل الأخلاقية»[١].

أما المقدمة فقد تحدث فيها الشاعر عن حمد الله، والثناء عليه، وابتدأ منظومته بمثنويات قال فيها:

بسم الله الرحمن الرحيم، مفتاح بابا كنز الحكيم

فاسم الله فاتحة الأفكار، وختام الكلام...

وهو موجود قبل كل المخلوقات، وأكثر بقاء من جميع الخالدين[٢]..

وانتقل الشاعر بعد ذلك إلى مدح الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ، ثم ذكر «المعراج»، ثم مدح « بهرامشاه»، وتحدث عن فضل الكلام، وترجيح الشعر على النثر، وختم المقدمة

(١) عبد النعيم محمد حسنين : نظامى الكنجوى، مرجع سابق ، ص١٦٠.

(٢) نظامى [illegible]: مخزن الأسرار، ترجمة «عبد العزيز بقوش» ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠ ، ص١١.

بالحديث عن حالات المراقبة تحت رعاية القلب، فى خلوتين كانت لهما ثمراتهما، ثم تأتى بعد ذلك عشرون مقالة تمثل محتوى المنظومة، لتهدف جميعها إلى تمجيد العدل، وذم الظلم، والدعوة إلى أن يسود الوفاء بين الناس...

المنمنمة: (لوحة ٤)

غرة المنظومة

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة مخزن الأسرار»، نسخه الخطاط «عبد الجبار الأصفهانى».

العصر الصفوى، عهد الشاه «عباس الأول»، المدرسة الصفوية الثانية «أصفهان»، بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

الصفحة رقم ١ فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦،٢سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

هذا ؛ ويسعى الباحث لدراسة نقدية تحليلية من واقع الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضة؛ لاستخلاص القيم الجمالية والتعبيرية، فى مجموعة من صور المنمنمات التى تعبر عن موضوعات القصائد فى منظومة «مخزن الأسرار» للشاعر «نظامى الكنجوى»؛ تمثلت فى:

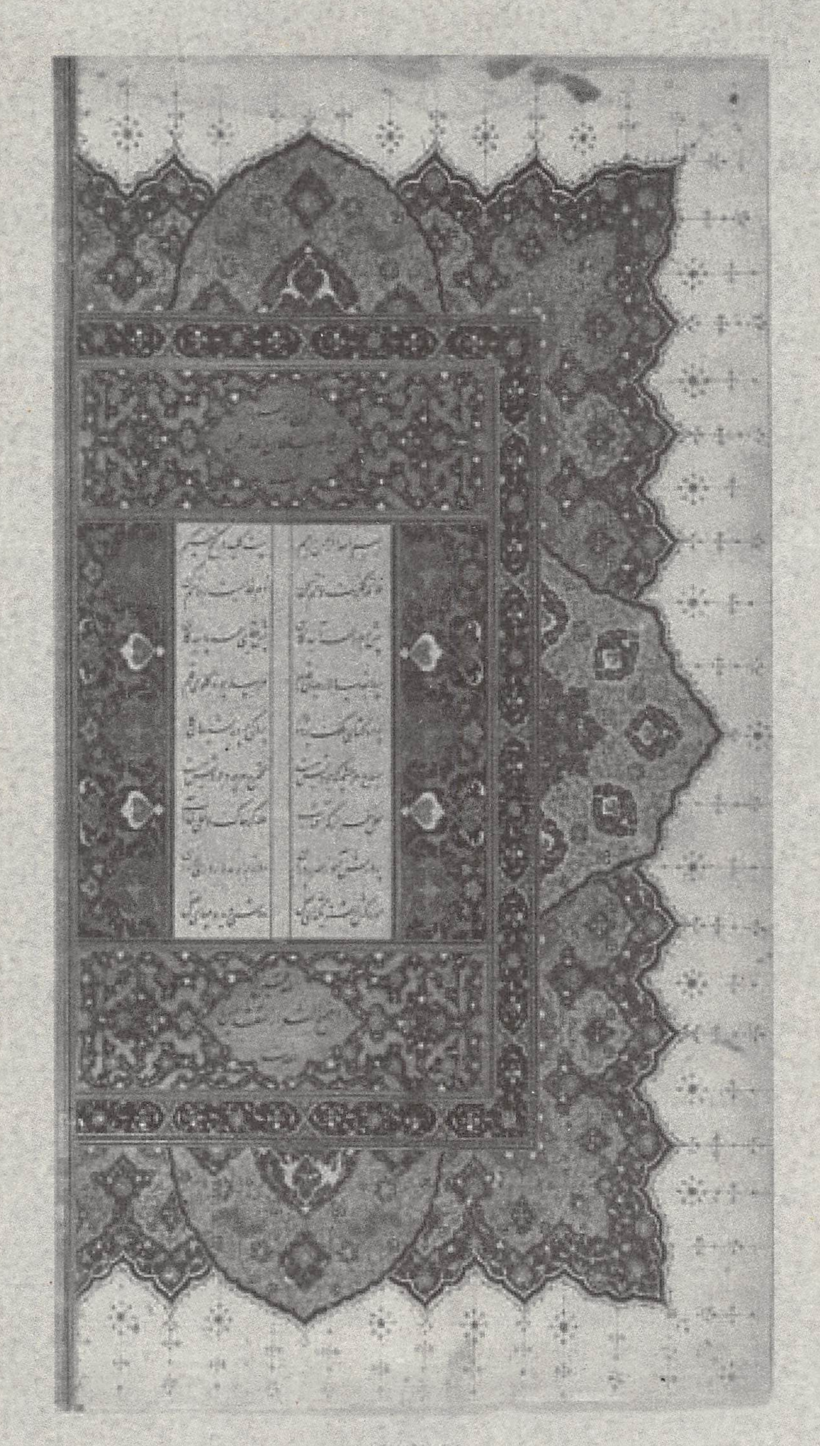
١ـ منمنمة تُصوِّر : المعراج.

٢ـ منمنمة تُصوِّر: كسرى آنوشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين.

٣ـ منمنمة تُصوِّر: شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر.

٤ـ منمنمة تُصوِّر: الحكيمان المتنازعان.





لوحة (٤)

مخطوط «المنظومات الخمسة» ـ منظومة مخزن الأسرار ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

الصفحة رقم (١) في متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦،٢سم ـ نسخه الخطاط «عبدالجبار الأصفهاني»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م)

محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩

المعراج

ورد فى منظومة «مخزن الأسرار» عشرون مقالة تحث الناس على حب العدل وتمجيده، وأن يسود الوفاء والخير فى دنيا زائلة، لا يبقى للإنسان فيها إلا الباقيات الصالحات، وقد صور «الفنان المسلم» فى رسومه تلك القصص التى تُعبر عن المواعظ والحكمة، التى وردت فى الشعر الصوفى الإسلامى، فنشأ عن ذلك تصوير يعبر عن مفهوم القيم الإنسانية والأخلاقية فى الدين الإسلامى، فضلاً عن رسوم القصص الدينى، التى تجلت فيها «واقعية ميتافيزيقية»، «ولم يتمثل جلال هذا المفهوم الدينى الإسلامى بقدر ما تمثل فى تصوير قصة الإسراء والمعراج(*) ذات ليلة رائعة موشاة بالنجوم المتلألئة، هذا الموضوع الذى أوحى للفنانين المسلمين بصفحات رائعة، فغدت الأرض - التى تعد بالنسبة للمصوِّر الفارسى متعة تبعث فى حواس الإنسان كل بهجة - ركنا ضئيلاً فى رسومهم، حتى لكأنها كرة صغيرة تبدو سابحة بين الغمام والفضاء الحافل بالنجوم، وإن لم تخلُ رغم ذلك كله من بعض اللمسات الحسية» (١).

(*) قال تعالى: ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَا الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾ سورة الإسراء : الآية(١).

(١) ثروت عكاشة: التصوير الفارسى والتركى، مرجع سابق ، ص١٤ ، ١٥.

وفى «المعراج»(*) يقول «نظامى»:

فى منتصف الليل

عندما شرع شمس الوجود فى الحركة بوهج المضئ للدنيا..

واتخذ من أعين الفلك هودجاً له

وقد حملت له الزهور والقمر المشاعل..

غادر الأفلاك السبعة.. والحدود الأربعة(**)

فى حرم الكائنات..

...

وألقت الطيور ريشها (***)

وألقى الفلك خرقته(١)..

...

واستحال الليل نهاراً.. فياله من ربيع عجيب

وأضحى الورد سَرْواً.. فياله من فارس جميل..

...

فكان موطئ قديمه يمزق أسرار الكواكب

وكانت أكتاف الملائكة تحمل علمه..

...

وكانت خطوة قدم البراق تلك الليلة

كالبرق فى الليل الحالك(٢)..

(*) ذكر «نظامى» المعراج فى منظوماته الخمس، وقد رسم مصورو «أصفهان» «المعراج» فى منظومات: «مخزن الأسرار، ليلى ومجنون، إسكندر نامه»، فى المخطوط المحفوظ فى «المكتبة القومية الفرنسية» ويكتفى الباحث بنشر الصورة الأولى فى «منظومة مخزن الأسرار»؛ فضلاً عن صورة «المعراج» التى أنجزت فى «تبريز» ، ضمن منمنمات منظومة «هفت پيكر»، المحفوظة فى «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٥٦.

(**) الحدود الأربعة هى : المشرق ، والمغرب ، والشمال، والجنوب.

(***) الطيور كناية عن الملائكة، والقاؤها الريش كناية عن شدة الفرح والسرور.

(١) نظامى الكنجوى: مخزن الأسرار، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص٢٧ .

(٢) المرجع السابق : ص٢٩.

المنمنمة: (لوحة ٥)

«المعراج»

تعد منمنمة «المعراج من صور المنمنمات الفارسية الرائعة، التى امتزج فيها الواقع بالخيال مزجاً فنياً بديعاً، تجلّى فيه «واقعية ميتافيزيقية» جميلة.

والمنمنمة منسوبة للمصور «سلطان محمد»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠ هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر».

الصفحة رقم ١٩٥ فى متن المخطوط ـ ٢٥ × ٣٦ سم ـ، مساحة المنمنمة ١٨,٦× ٢٨,٧ سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

المنمنمة: (لوحة ٦)

«المعراج»

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «مخزن الأسرار».

الصفحة رقم ٤ فى متن المخطوط ـ ٢٢ × ٣٦,٢ سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور جسد المضمون الروحى والأدبى فى القصيدة، فالصورة تشع إيحاءاً بالحركة، فيما ذكر الشاعر «بوهج المضىء للدنيا» «وقد حملت له الزهور والقمر المشاعل»، والرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ يغادر «الأفلاك السبعة.. والحدود الأربعة.. فى حرم الكائنات»، والملائكة قد حملت المشاعل فرحة بمقدمه ـ صلى الله عليه وسلم ـ

ويلمح المشاهد فى الصورة ضوءاً وبهجة، فقد «استحال الليل نهاراً»، والبراق فى خطوته يقطع الليل الحالك، كالبرق... فى السماء «ذات الحبك». لتصير مثل اليوم العظيم: «يوم تشقق السماء بغمامها وتنزل فيه الملائكة»(*).

وقد صور الفنان الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ وحوله هالة ذهبية كناية عن القدسية تحيط به الملائكة المجنحة(**). (انظر: اللوحتين ٥ أ ، ٦ أ) (***)

على أن ملامح الملائكة بدت واضحة، ووجه «جبريل» ـ عليه السلام ـ، أما وجه الرسول عليه الصلاة والسلام فقد حجب الفنان ملامحه ـ صلى الله عليه وسلم ـ، تأكيداً لمبدأ إسلامى رأى فيه الأئمة تحريم تصوير الأنبياء عليهم السلام، بشكل فيه تمثيل تشبيهى.

وقد برع الفنان براعة فائقة فى تصويره للمشهد وما يشمله من جلال وقدسية، وتجلت قدرته فى سعة خياله، فجسد المشهد واقعاً حسياً، وحقق فى الصورة معانى البهجة، والفرحة، والسعادة، فضلاً عن ما يشعره المتأمل من متعة روحية، وبدا ذلك واضحاً فى استخدام الفنان للألوان فى كامل شدتها ونضارتها، والعلاقة المتوازنة بين الخطوط والألوان، وبين تناسب الأجزاء، ليحقق ترابطاً مثالياً فى العلاقات الشكلية، وعلاقة الأجزاء بالأجزاء فى وحدة كلية، جاءت فى تمثيله لشخوص الملائكة على هيئة مثنويات.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمتين؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

(*) قال تعالى: ﴿ وَيَوْمَ تَشَقَّقُ السَّمَاءُ بِالْغَمَامِ وَنُزِّلَ الْمَلائِكَةُ تَنزِيلاً ﴾ سورة «الفرقان» : الآية (٢٥).

(**) قال تعالى : ﴿ الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلائِكَةِ رُسُلاً أُوْلِي أَجْنِحَةٍ مَّثْنَىٰ وَثُلاثَ وَرُبَاعَ يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾ سورة «فاطر»: الآية (١) .

(***) تفصيل ـ الملائكة المجنحة.

(لوحة٥) :

مصراعى المنمنمة : (انظر : شكل ١ أ ـ لوحة ٥).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ا ب ـ لوحة ٥) .

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ا جـ ـ لوحة ٥) .

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ا د ـ لوحة ٥).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ١ هـ ـ لوحة ٥) .

المحاور الدائرية: (انظر: شكل ١س ـ لوحة٥).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١ص ـ لوحة٥).

(لوحة٦) :

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢ أ ـ لوحة ٦) .

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٢ ب ـ لوحة ٦) .

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٢ جـ ـ لوحة ٦) .

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٢ د ـ لوحة ٦) .

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٢ هـ ـ لوحة ٦) .

المحاور الدائرية: (انظر: شكل ٢س ـ لوحة٦).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢ص ـ لوحة٦).





لوحة (٥)

«المعراج» منسوبة للمصوِّر «سلطان محمد» ١٨.٦ × ٢٨.٧سم

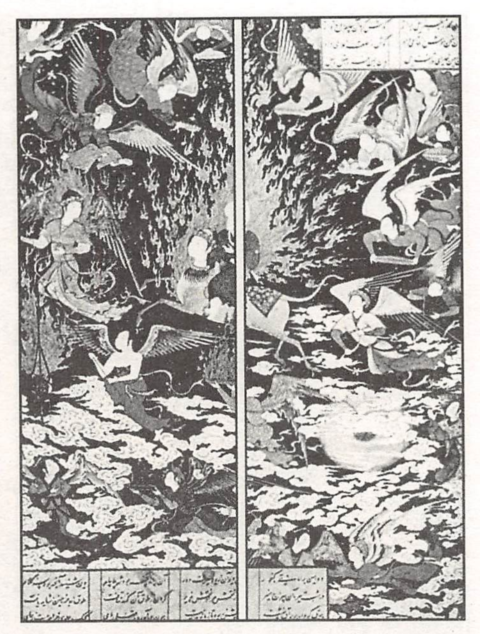
مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة هفت بيكر - للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب» «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ - ٩٥٠هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م)

الصفحة رقم (١٩٥) في متن المخطوط - ٢٥ × ٣٦سم - محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥

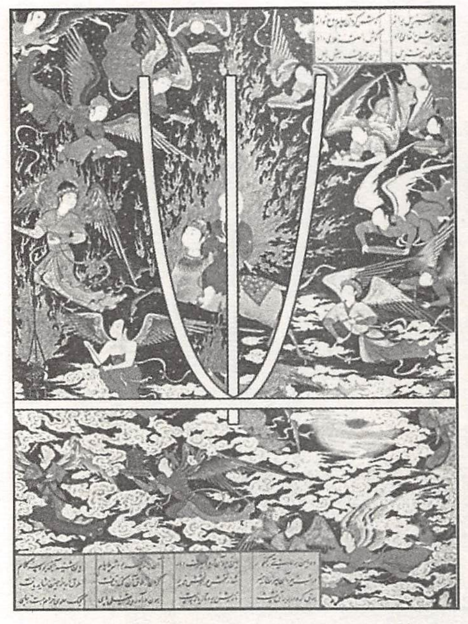


لوحة (٥ أ)
المعراج
تفصيل ـ الملائكة المجنحة



(شكل ١ أ ـ لوحة ٥)

«مصراعى المنمنمة»



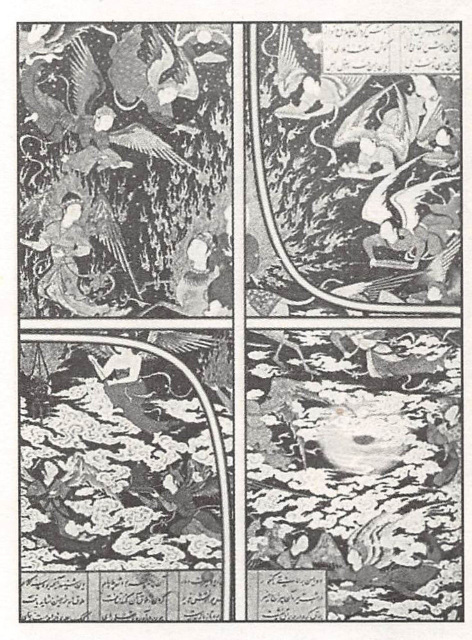
(شكل ١ب ـ لوحة ٥)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ١ جـ ـ لوحة ٥)

«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١د ـ لوحة ٥)

«منحنى القطع الزائد»

المعراج



(شكل ١ هـ - لوحة ٥)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

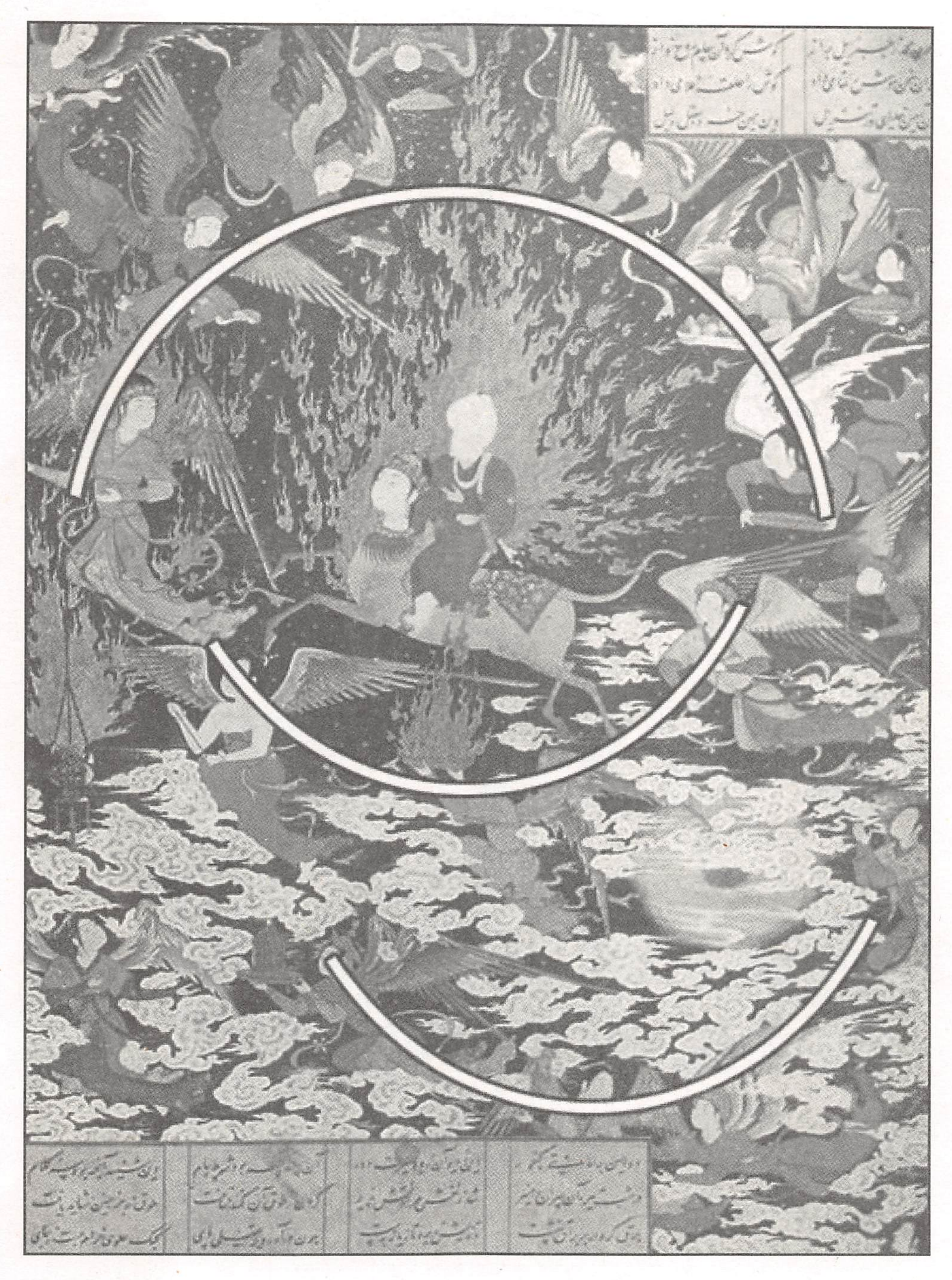
المعراج



(شكل ١ س ـ لوحة ٥)

«المحاور الدائرية»

المعراج



(شكل ١ ص ـ لوحة ٥)

«المنحنيات العرجونية»

المعراج



لوحة (٦)

«المعراج» منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة مخزن الأسرار ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م)

الصفحة رقم (٤) في متن المخطوط ـ ٢٣×٢.٣٦سم ـ محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» تحت رقم ١٠٢٩



لوحة (٦أ)

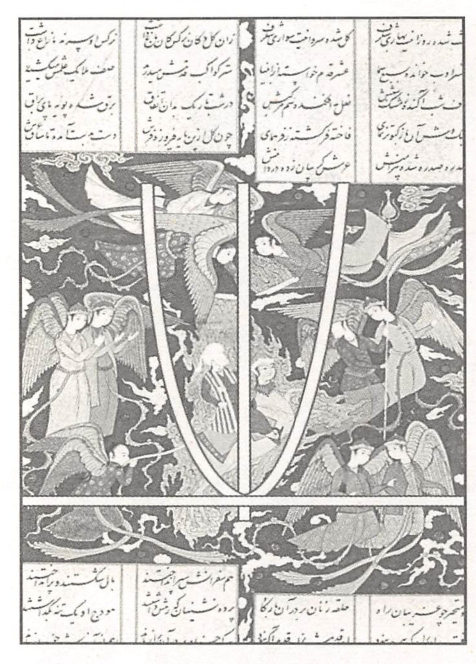
المعراج

تفصيل - الملائكة المجنحة



(شكل ٢ أ - لوحة ٦)

«مصراعى المنمنمة»



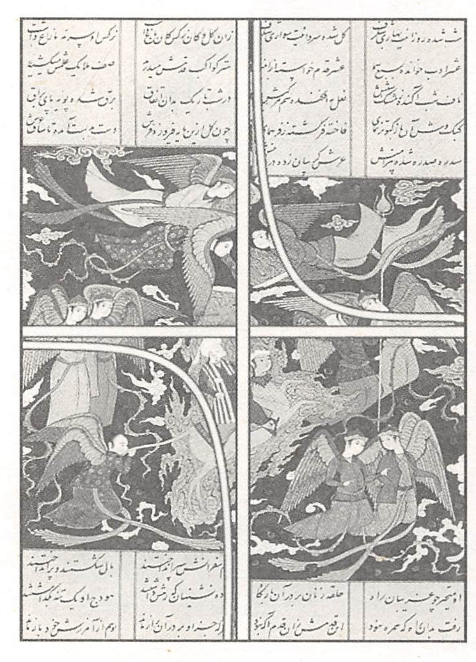
(شكل ٢ب - لوحة ٦)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٢ جـ - لوحة ٦)

«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٢ د - لوحة ٦)

«منحنى القطع الزائد»

المعراج



(شكل ٢ هـ - لوحة ٦)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

المعراج



(شكل ٢ س ـ لوحة ٦)

«المحاور الدائرية»

المعراج



(شكل ٢ ص ـ لوحة ٦)

«المنحنيات العرجونية»

المعراج

كسرى آنوشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين

القصيدة

جاء فى المقالة الثانية «فى العدل ورعاية الإنصاف» فى منظومة «مخزن الأسرار»، أن كسرى «آنوشيروان» خرج للصيد بصحبة وزيره وحاشيته، وحدث أن:

ابتعد جواد «آنوشيروان» أثناء الصيد عن كوكبة الملوك..

وصار الوزير وحده أنيساً للملك

فما كان مع الملك والوزير شخص آخر..

فشاهد الملك ـ فى مكان الصيد ـ قرية خَرِبة

كقلب العدو..

وقد تلاصق طائران إلى بعضهما بشدة

لكنهما كانا غير متفقين..

فقال «الملك» للوزير:

فيم تتناقشان؟ وما معنى نعيقهما الصادر عنهما؟

قال الوزير: يا ملك الزمان

لو أن الملك يتعظ.. فإنى سوف أقول(١)..

---

(١) نظامى الكنجوى: مخزن الأسرار، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص١١١.

إن هذين الصوتين ليسا للغناء
لكنهما يعلنان عن خطبة للزواج..
فقد أعطى هذا الطائر ابنته زوجة للطائر الأخر
ويطلب منه صداقها هذا الصباح..
قائلاً: عليك أن تترك لنا هذه القرية الخَرِبة
وتودع لنا عدة قرى مثلها كذلك..
فأجابه الآخر: دعك من هذا
وتأمل ظلم الملك ولا تبتئس..
فلو أنه بقى ملكاً
فسأعطيك- فى فترة قليلة-.. مائة ألف قرية خربة مثل هذه القرية[1]
فأثرت هذه الكلمات فى الملك.. وتأوه.. وشرع فى النواح..
...
وعض إصبع الندم من هذا الظلم
وقال: انظر كيف وصلت أنباء الظلم إلى الطيور[2]..
وعندما وصل إلى معسكر ورايته
عم عدله أرجاء مملكته [3]..

المنمنمة: (لوحة٧)

«كسرى آنوشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين»

ويتجلى فى تلك المنمنمة الرائعة مدى قدرة الفنان الفارسى على استخلاص الجمال من الطبيعة، ليحيله إلى جمال فنى، ليعكس ولعه بحبها والحياة؛ وهى من الصور التى تمزج الواقع بالخيال مزجاً يوحى بدلالات أسطورية.

والمنمنمة منسوبة للمصور «أغاميرك»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠ هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣ م) .

---

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(٢) المرجع السابق: ص١١٢.
(٣) المرجع السابق: ص١١٣.

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «مخزن الأسرار».

الصفحة رقم ١٥ فى متن المخطوط ـ ٢٥ × ٣٦ سم ـ ، مساحة المنمنمة ١٩,٤×٣٠,٤سم محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم القصة، وحقق مضمونها الأدبى، مبتعداً عن التفاصيل الروائية، ليضيف من خياله تعبيراً أثرى الصورة بجمال الطبيعة والحياة الإنسانية، حتى فى قرية خَرِبة، وقصر جدرانه متداعية، نراه نمقه بحشوات زخرفية لتشكيلات «الاربيسك». (انظر: اللوحة ٧ أ)(*).

وقد صور الفنان الشخوص والأشكال على هيئة مثويات، الملك ووزيره يمطتيان صهوة جواديهما، واثنين من الحطابين فى الجزء الأسفل من المنمنمة، وبدت فى الحشوة الزخرفية للقصر المتداعى الجدران، غزالتان متقابلتان، وبومتان قابعتان فوق أطلاله .

وهكذا استبدل «أغاميرك» الرؤية الواقعية، برؤية فنية جمالية، حققت قدراً من حقائق المجتمع والحياة، جسده فى الصورة، نعم... الخراب قد وقع، والظلم حدث، ولكن الحياة تستمر فى واقع هذا الخراب والظلم، تدب فيها الحركة، وتحوى الجمال، لنرى فى الصورة الحطاب وزميله يقومان بتقطيع الأشجار، وبجوارهما حصان، عليه كسوة مزركشة بألوان مبهجة من الأزرق، والأحمر، والأخضر وفى الجزء الأعلى من الصورة، سماء صافية، وطيور تسبح فى فضائها، وطائر يرعى أفراخه.

ويبدو فى الصورة الملك ممتطياً صهوة جواده، تغطى رأسه العمامة الصفوية الشهيرة، يعلوها عصا صغيرة، كانت رمزاً للمذهب الشيعى فى الدولة الصفوية، على أن «آنوشيروان» حاكم ساسانى مجوسى، وكعادة شعراء الفرس يخلدون ملوكهم، منذ نظم «الفردوسى» ملحمته الشهيرة «الشاهنامه».

وقد بدا فى وجهه، وإشارة يده علامات التعجب، ونظرة مشحونة بالأسى، فيها تأمل صوفى، صورها الشاعر فى قوله «لقد عض من الظلم إصبع الندم» حين علم من وزيره قصة ما دار فى حديث البومتين، ومدى ظلمه وفساده، ليعلن العدل فى أرجاء مملكته، حين عودته من معسكره.

(*) تفصيل ـ حديث البومتين فوق أطلال القصر.

وقد ظهرت براعة «أغاميرك» فى بث أجواء من الشاعرية فى أرجاء المنمنمة، تجلت فى الانتقالات الضوئية للألوان، وفى ظزاجتها وانسجامها، لتشعرنا بمتعة بصرية، وفيض من العاطفة.

ليضيف سحراً فى المنمنمة، فى تصوير «آنوشيروان» ووزيره على أرض رُسِمت بألوان مائلة للزرقة، وكأنهما يقفان فى جدول ماء تنبت فيه الزهور والنباتات وتحيط به الأشجار، على أنهم فى الواقع يمثُلان فى مكان خرب ظهرت آثاره فى بناية القصر المتداعى الذى تزحف على جدرانه «سحالى وثعابين» وتمرح الزواحف والحشرات. ومن ثَمَّ نقلنا الفنان إلى إحساس بالغموض والأسطورية، ليحقق فى الصورة أعلى قدر من التعبير الفنى والجمالى.

وقد أتاحت الخطوط الموجية فى حركتها الإنسيابية، انتقالاً سهلاً للرؤية البصرية، من جزء إلى جزء، محققة ثرءاً فنياً، وتنوعاً فى الإيقاع، وجاء تكرار الوحدات الزخرفية بتشكيلاتها الأربيسكية، ليضفى قدراً من الحيوية فى عناصر تشكيل المنمنمة.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٣ أ ـ لوحة ٧).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٣ ب ـ لوحة ٧).

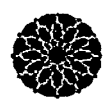
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٣ جـ ـ لوحة ٧).

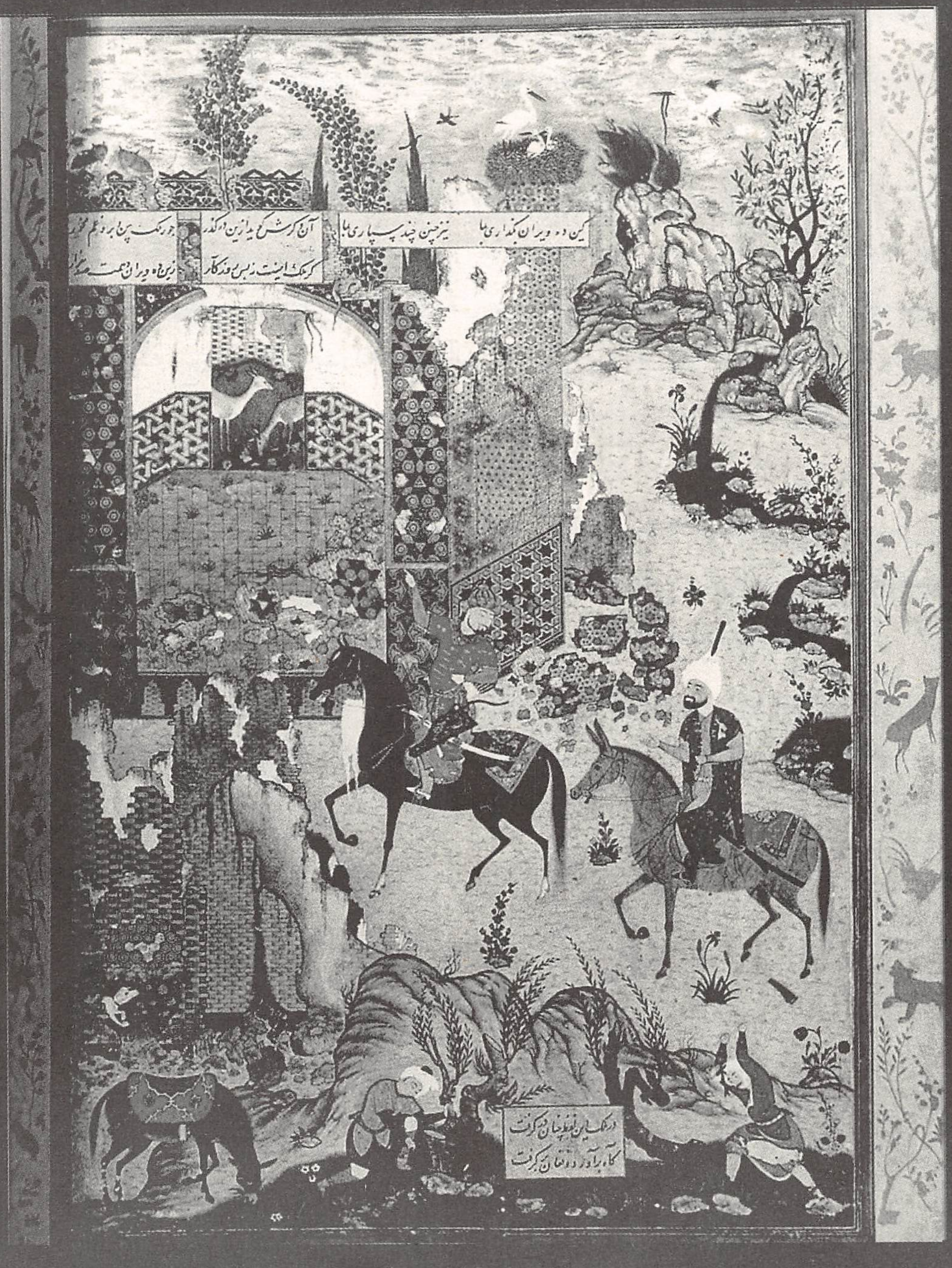
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٣ د ـ لوحة ٧).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣ هـ ـ لوحة ٧).

المحاور الدائرية: (انظر: شكل ٣س ـ لوحة٧).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٣ص ـ لوحة٧).





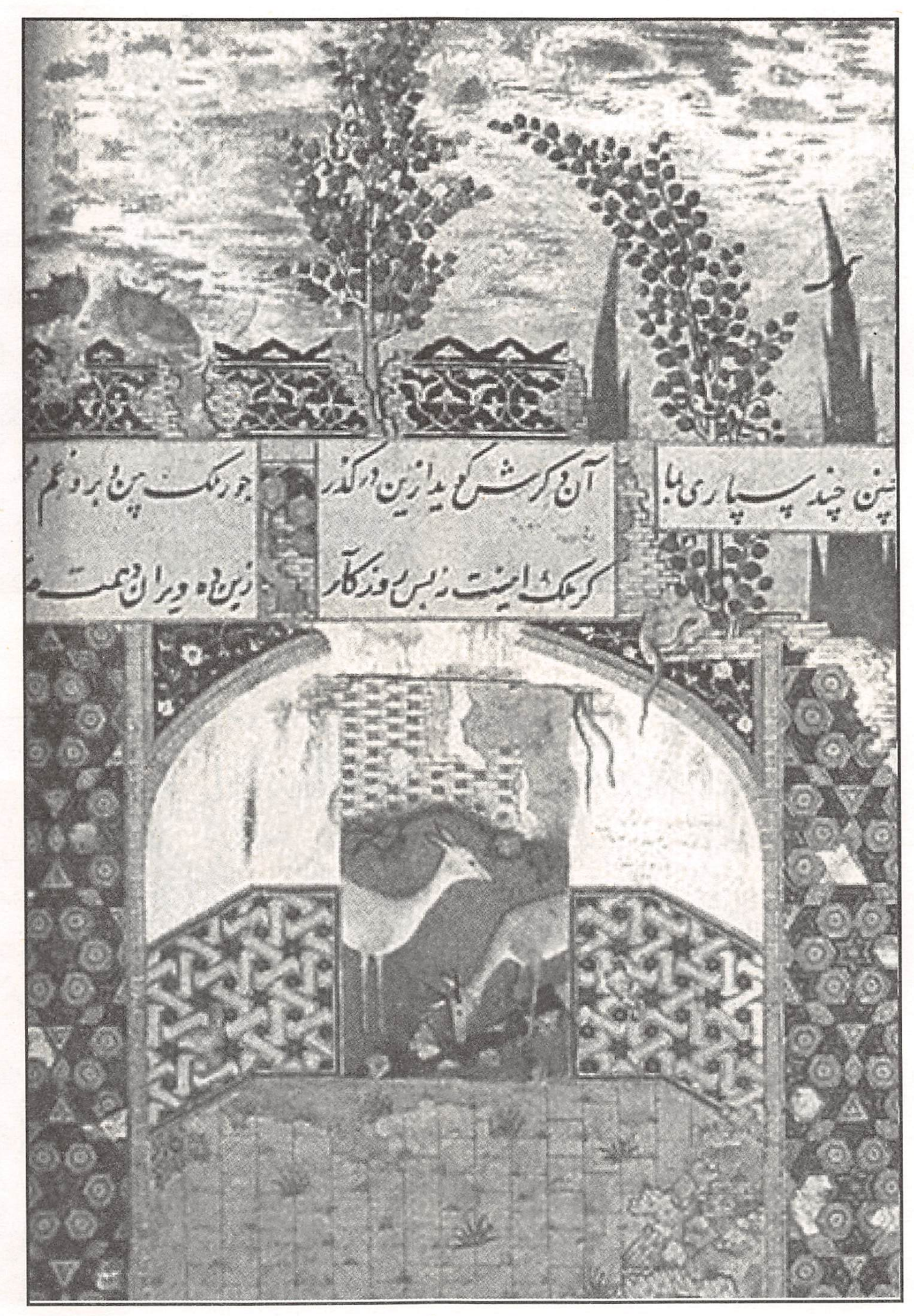
لوحة (٧)

«كسرى أنوشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين» منسوبة للمصور «أقاميرك» ١٩٫٤×٣٠٫٤سم

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة مخزن الأسرار ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م)

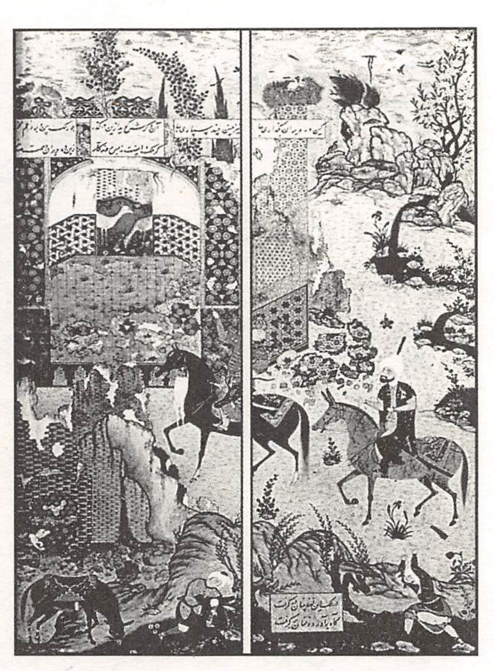
الصفحة رقم (١٥) في متن المخطوط ـ ٢٥×٣٦سم ـ محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



لوحة (٧ أ)

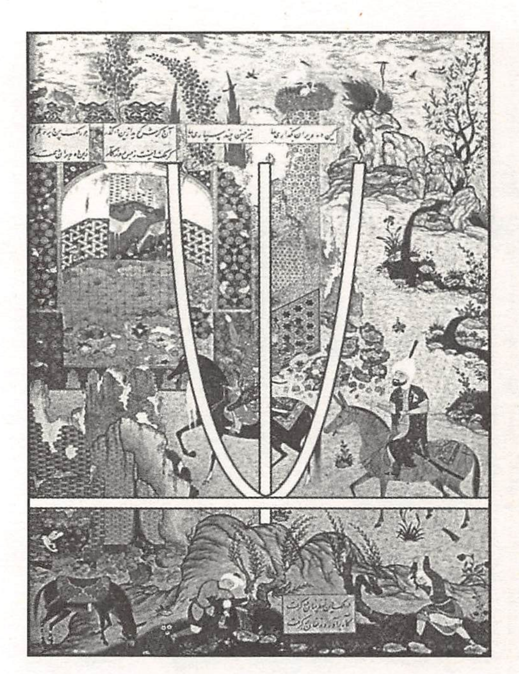
كسرى آنوشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين

تفصيل - حديث البومتين فوق أطلال القصر



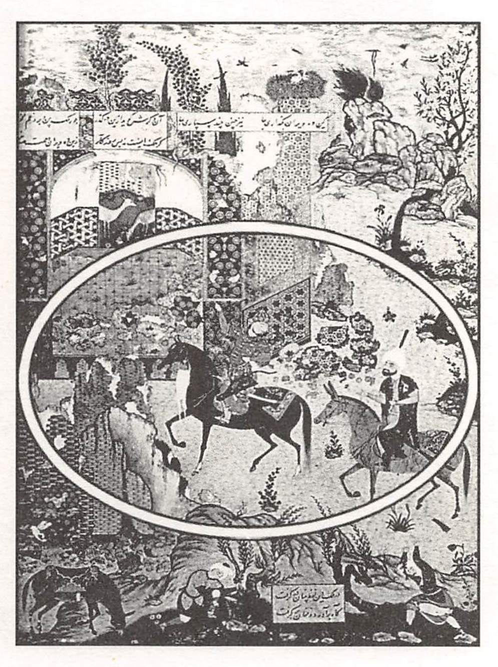
(شكل ٣ أ - لوحة ٧)

«مصراعى المنمنمة»



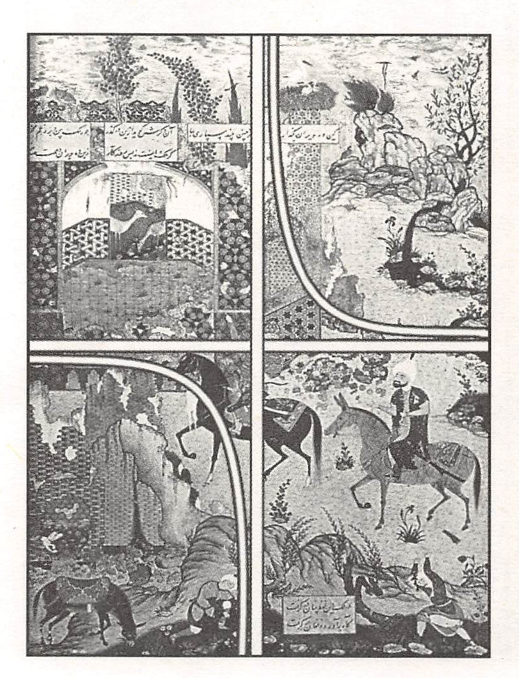
(شكل ٣ب - لوحة ٧)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٣ ج - لوحة ٧)

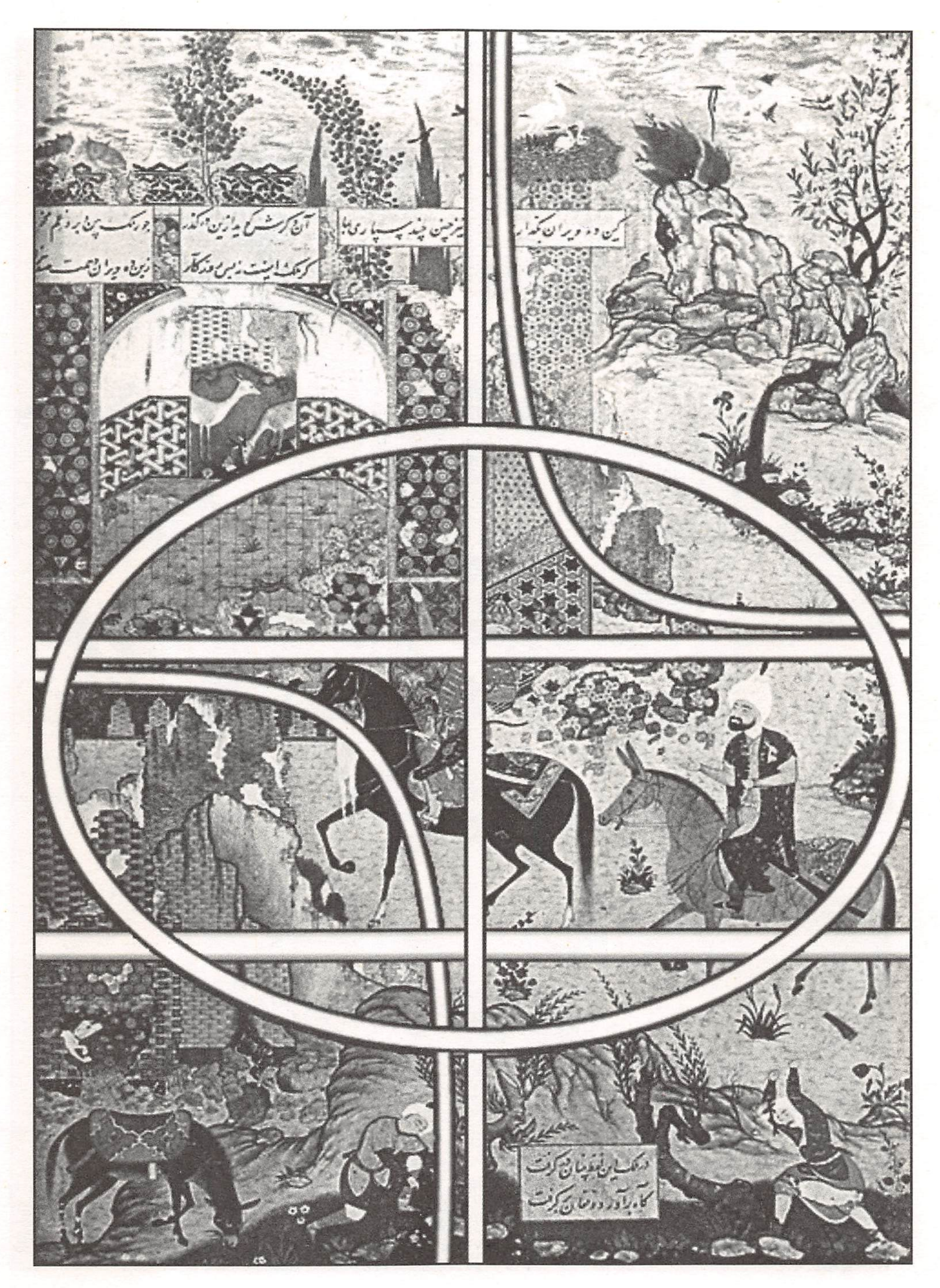
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٣د - لوحة ٧)

«منحنى القطع الزائد»

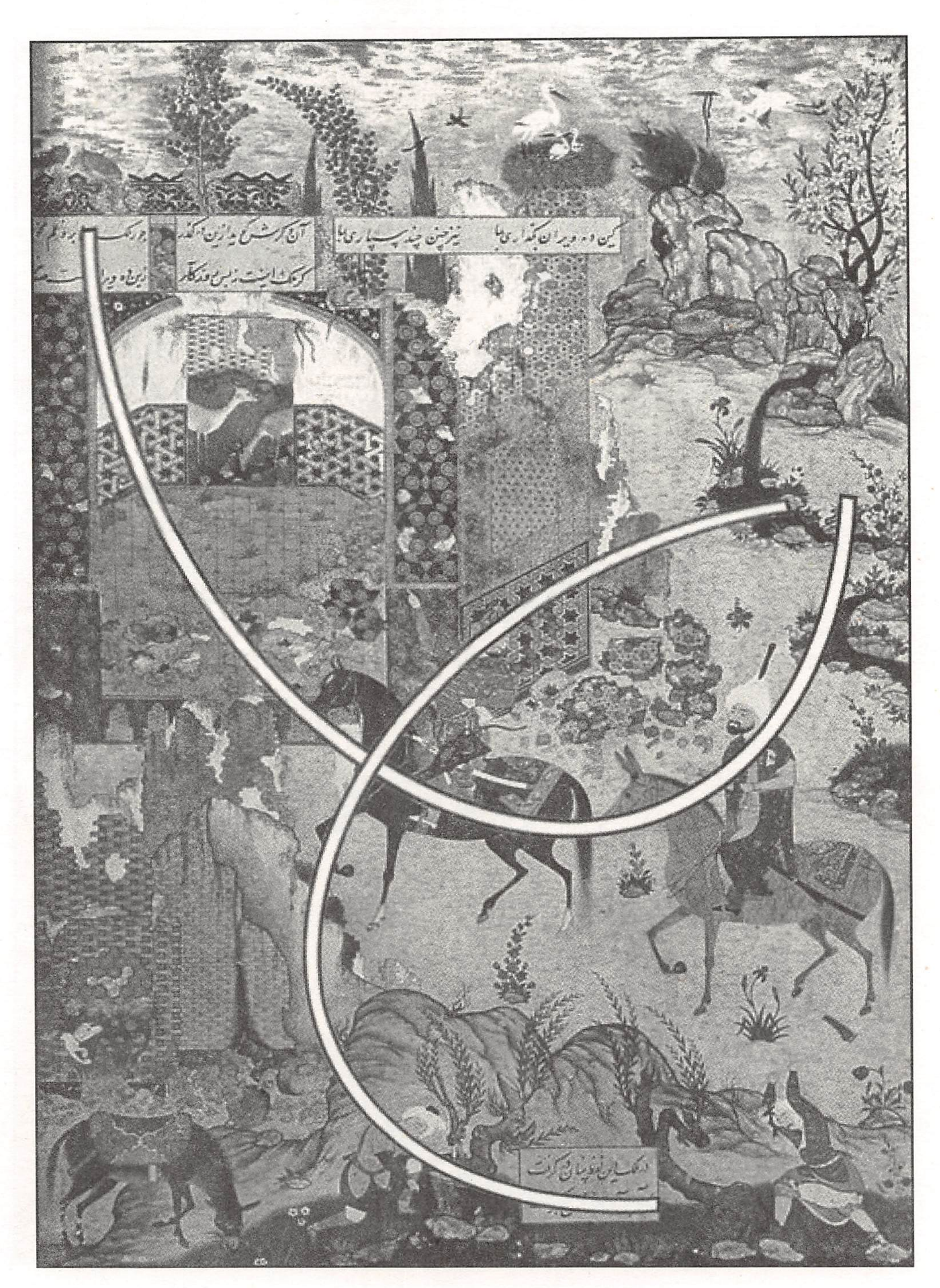
كسرى آنو شيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين



(شكل ٣ هـ ـ لوحة ٧)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

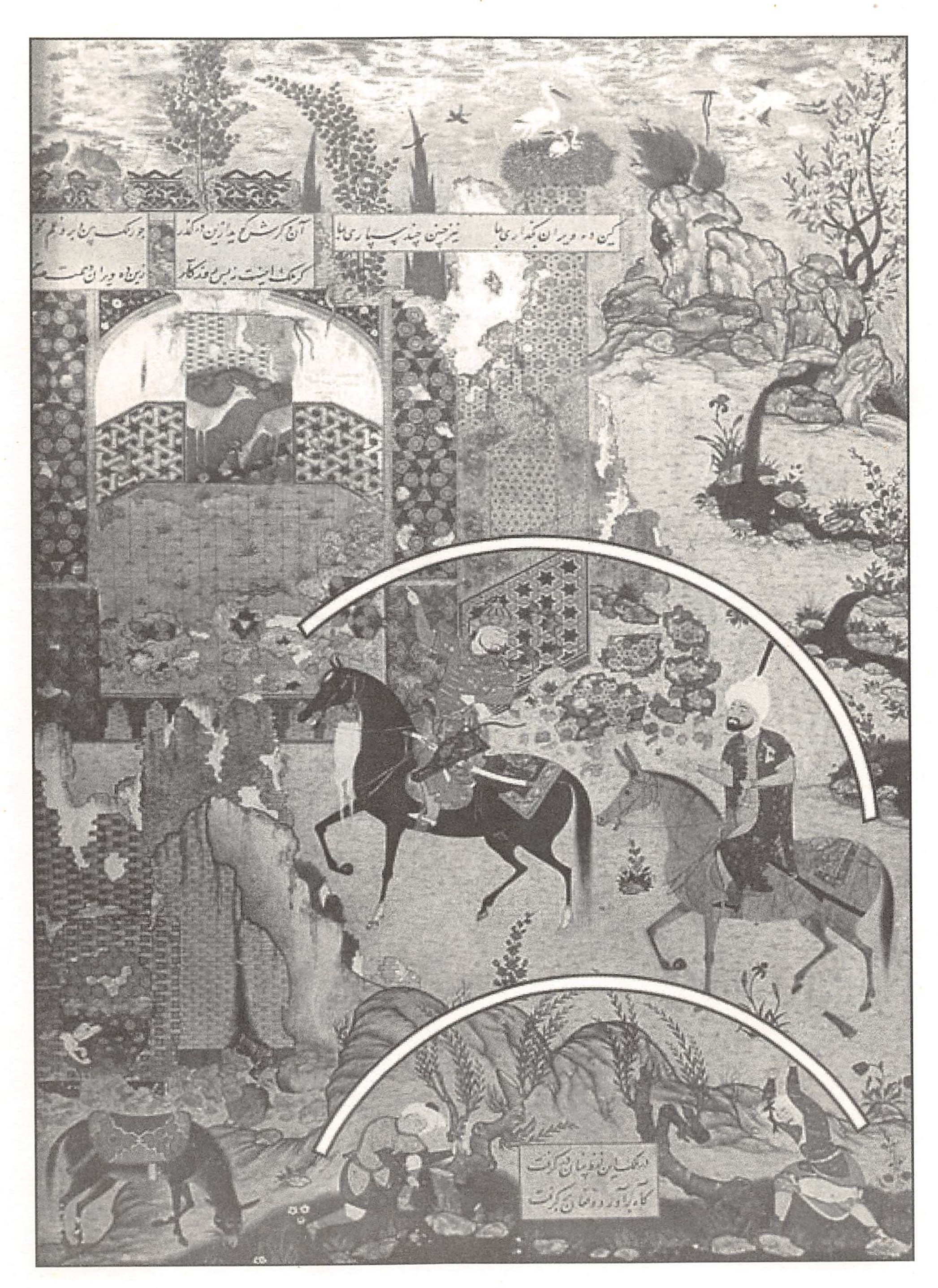
كسرى آنو شيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين



(شكل ٣ س ـ لوحة ٧)

«المحاور الدائرية»

كسرى آنوشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين



(شكل ٣ ص ـ لوحة ٧)

«المنحنيات العرجونية»

كسرى آنوشيروان ووزيره ينصتان لحديث البومتين

شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر

القصيدة

ورد فى المقالة الرابعة «فى رعاية الرعية» فى منظومة «مخزن الأسرار» أنه:

لحق الظلم بامرأة عجوز
فأسرعت وأطبقت برداء «سنجر»..
قائلة: أيها الملك.. لقد رأيت القليل من عدلك
واكتويت طول السنين بظلمك..
فقد جاء شحنتك إلى حيّنا ثملاً
وجرنى على وجهى - من بيتى - بغير ذنب
وسحبنى من شعرى إلى قارعة الحى..
وانهال على سباً.. وختم باب دارى بخاتم الظلم..
قائلاً: أيتها الحدباء
من قتل فلاناً فى حيُكم.. منتصف الليلة الفلانية؟
وفتش بيتى قائلا: أين القاتل؟
فأى إذلال - أيها الملك - أكثر من هذا؟[1]
...

(١) نظامى الكنجوى: مخزن الأسرار، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص١٢٦.

وقد سحق صدرى الجريح

ولم يتبق منى أو من روحى شىء..

وما لم تنصفنى - أيها الملك -

فسوف تحاسب على هذا يوم القيامة[1]..

المنمنمة: (لوحة ٨)

«شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر»

وهى من المنمنمات التى شاع رسمها فى عهود إسلامية مختلفة، لما فى القصة من دلالات اجتماعية وسياسية تعكس مدى اهتمام «الفنان المسلم» بالحياة، والتعبير عن الأحداث فى المجتمع الذى يعيش فيه.

والمنمنمة منسوبة للمصور «سلطان محمد»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ ـ٩٥٠ هـ) - (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «مخزن الأسرار».

الصفحة رقم ١٨ فى متن المخطوط ٢٥×٣٦سم ، مساحة المنمنمة ٢٠,٥ × ٢٦,٥ سم محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم القصة، وحقق مضمونها الأدبى، مبتعداً عن التفاصيل الروائية، وما أورده الشاعر من خيال، ربما لا يتحقق فى الواقع الحقيقى، فالشاعر يقول «فأسرعت وأطبقت برداء سنجر»، فتلك امرأة عجوز لا قِبل لها بكوكبة الملوك، ومن ثَمَّ كان تعبيره أكثر واقعية حينما رسم المرأة العجوز وهى منحنية الظهر، حدباء - فيما ذكر الشاعر - متدثرة بشالها الأبيض فى اقتراب أمسكت فيه برداء «سنجر».

ولعل مبالغة الشاعر فى تعبيره، تشعرنا بمدى قوة المظلوم فى مواجهة الظالم؛ إذ أنها تُعبر عن غضبها المكتوم سنين طوال من ظلم هذا الحاكم، فيما ذكر الشاعر على لسانها:

«واكتويت طوال السنين بظلمك».

---

(١) المرجع السابق: ص١٢٧.

وعلى جانب آخر جسّد لنا «سلطان محمد» كوكبة الملوك على خروجهم لمعسكرات الصيد، والتنزه، أو متابعة أحوال الرعية، فى تلك الأزمنة، ليبدو السلطان «سنجر» محاطاً بجنوده وحاشيته، وأحد حراسه يمسك ظلة لحجب حرارة الشمس ، التى صورها الفنان ـ الجزء الأعلى الأيسر من المنمنمة ـ فى قرص تنبثق منه الأشعة فى خطوط تخترق الغمام، مثلما الحبك، وبجوار المرأة العجوز أحد الحراس ماسكاً حربته ـ ملتفتاً فى غير انتباه ـ، وخلف السلطان اثنان من حراسه، وآخر فى ـ الجزء الأعلى الأيمن من المنمنمة ـ يمتطى صهوة جواده واضعاً فوق يده صقراً للصيد.

ويتجلى فى المنمنمة مدى براعة «سلطان محمد» وقدرته على تبسيط الايقاعات الخطية ، ومزجه الألوان فى انسجام ورقة بالغتين، وفى رسمه الجبال رواسى «تمر مر السحاب»، ليضفى على المنمنمة قدراً من الحيوية والبهجة علت بالصورة عن مأساة الحدث.

كما برع فى رسمه للخيول بمهارة ودقة، وجمع بين الطير فى رسمه لطاووسين متقابلين فى مثنوى جميل، وتوريقات نباتية لأشكال الزهور والأشجار، فى هامش بديع مذهب، أدخله ضمن سياق الصورة، ليحقق وحدة عضوية، مزج فيها بين الواقع والخيال، فى «واقعية متيافيزيقية» جعلت الصور تفيض جمالاً وسحراً.

وعلى ما فى القصة من دلالات رمزية ومأساوية، تُعبر عن فساد الحاكم وما يتبعه من ظلم للرعية، إلا أن المتأمل للحوار الذى جسده الفنان فى الصورة على شكل مثنوى، تجلَّى فيه حساً صوفياً يفيض ألفة وهدوءاً. (انظر: اللوحة ٨ أ)(*)

فالمرأة العجوز تنصح السلطان بحكمةٍ لو اتبعها لصار حاكماً عادلاً عم أرجاء مملكته الخير والرخاء؛ ولما لم ينتصح الحاكم فيما ذكر «نظامى»:

فقاسى «سنجر» الضياع لاستخفافه بهذا الكلام(١)..

وهكذا جاء «**يوم المظلوم على الظالم أشد من يوم الظالم على المظلوم**»(٢) ، كما قال الإمام «على بن أبى طالب» . ـ كرم الله وجهه ـ

---

(١) المرجع السابق، ص١٢٨.

(٢) الإمام على بن أبى طالب: نهج البلاغة، اختيار «الشريف الرضى»، شرح الإمام «محمد عبده» ، طبعة مؤسسة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص٢٩٧.

(*) تفصيا حوار المرأة العجوز والسلطان سنجر السلجوقى.

وتظهر شجرة «الدلب» التى اعتقد الفرس أنها تطرد الأمراض والأوبئة، فقد رحل الملك بظلمه، وتختفى شجرة «السرو» التى تمثل معنى الشباب فى الشعر الفارسى؛ وأين هو الشباب؟ فالمرأة عجوز، والظهر انحنى... وهكذا جسَّد المصور الواقع الحقيقى وحقق جمالاً مثالياً لالتقاء التصوير بالشعر فى تعبير فنى رائع، بالغ الدلالة والعمق.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٤ أ ـ لوحة ٨).

منحنى القطع المكافىء: (انظر : شكل ٤ ب ـ لوحة ٨).

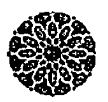
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٤ جـ ـ لوحة ٨).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٤ د ـ لوحة ٨).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٤ هـ ـ لوحة ٨).

المحاور الدائرية: (انظر: شكل ٤س ـ لوحة٨).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٤ص ـ لوحة٨).





لوحة (٨)

«شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر» منسوبة للمصوِّر «سلطان محمد»، ٢٠.٥×٢٦.٥سم

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة مخزن الأسرار - للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ - ٩٥٠هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م)

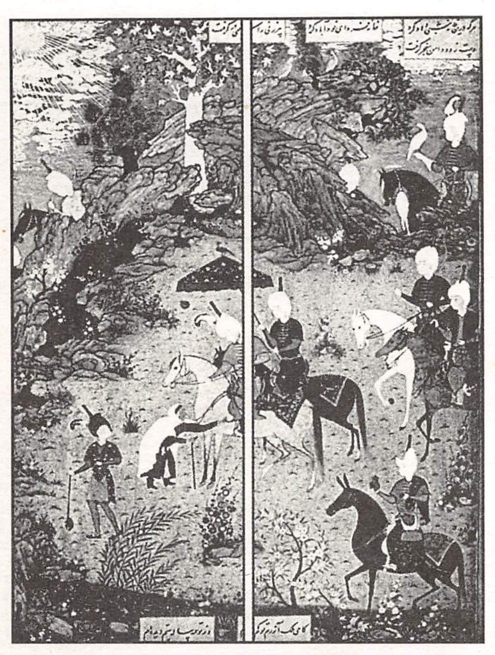
الصفحة رقم (١٨) في متن المخطوط - ٣٦×٢٥سم - محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



لوحة (٨ أ)

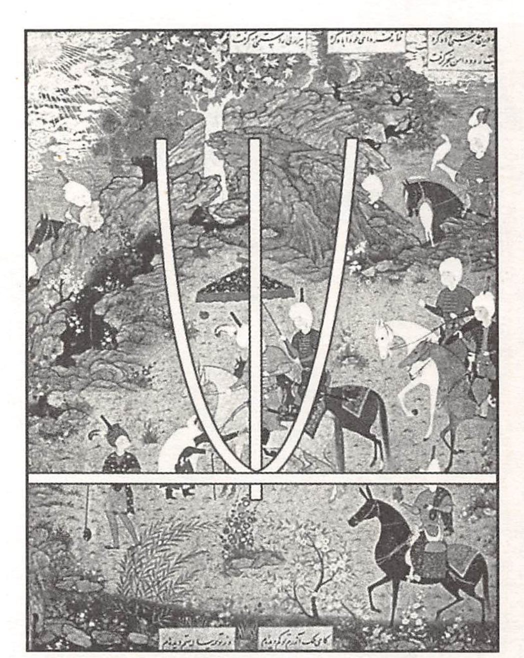
شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر

تفصيل - حوار المرأة العجوز والسلطان سنجر السلجوقى



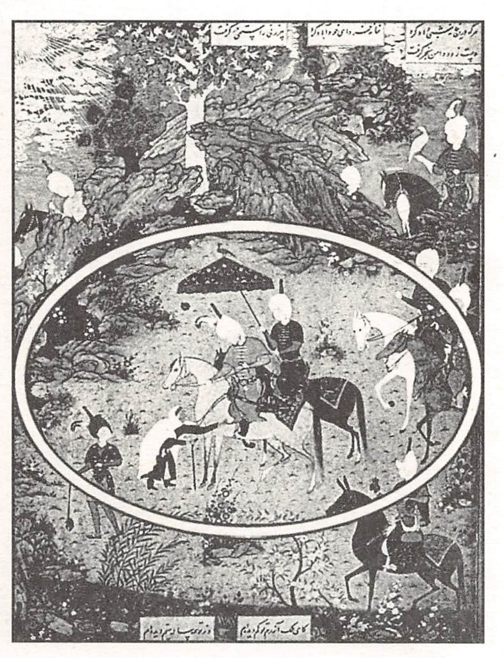
(شكل ٤ أ - لوحة ٨)

«مصَراعى المنمنمة»



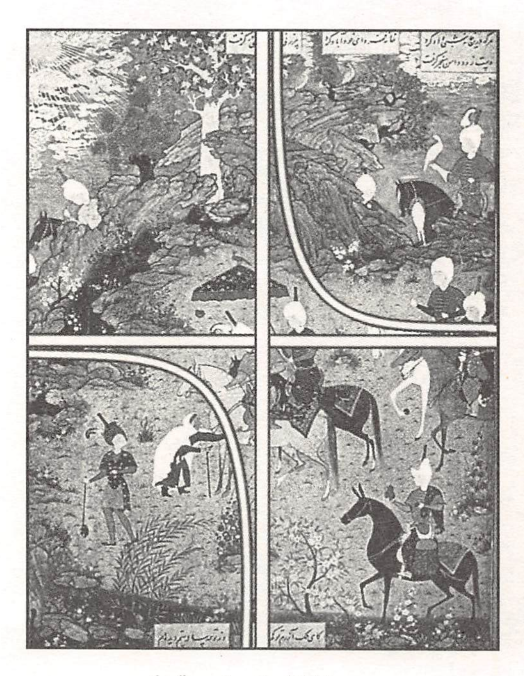
(شكل ٤ب - لوحة ٨)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٤جـ - لوحة ٨)

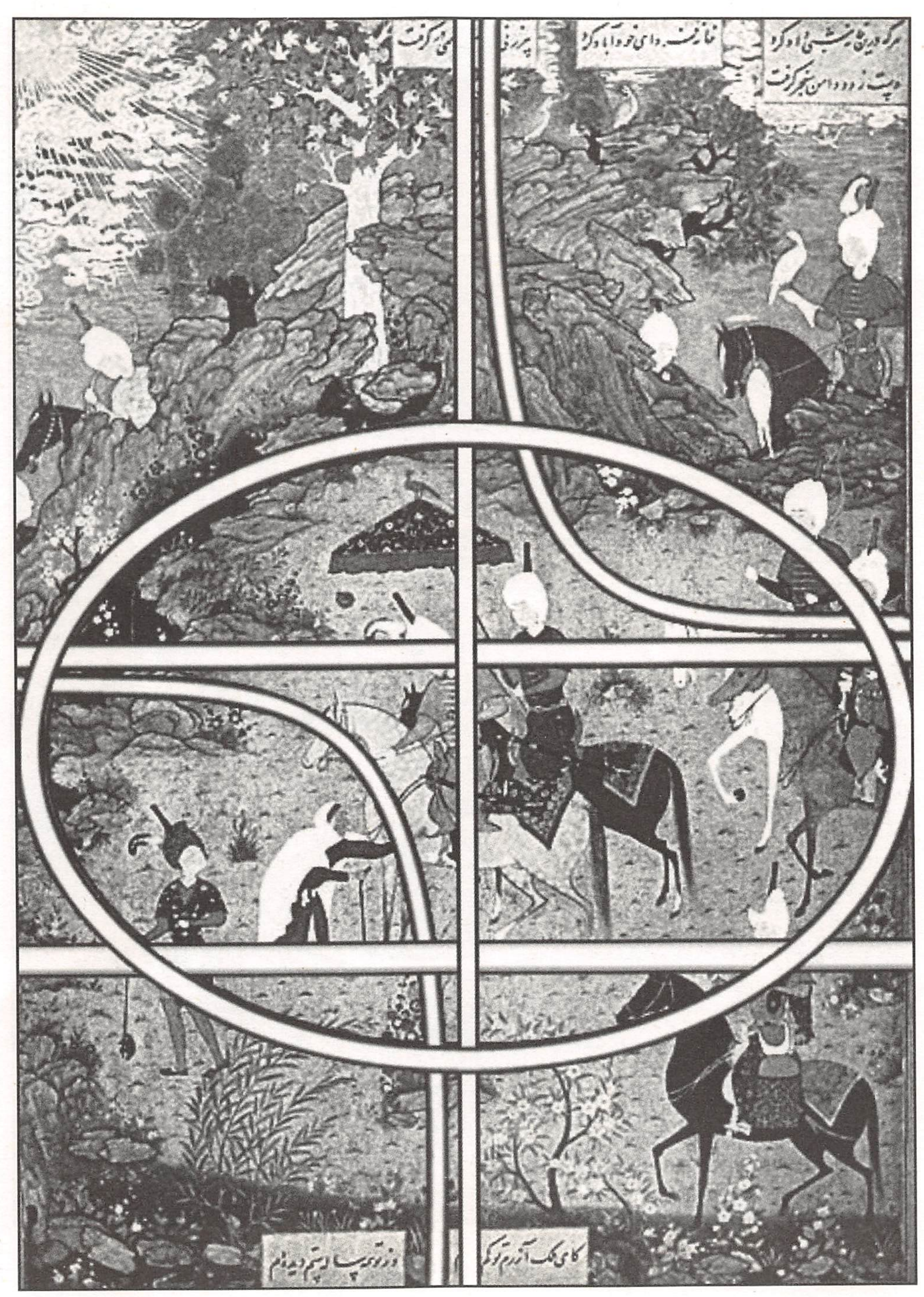
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٤د - لوحة ٨)

«منحنى القطع الزائد»

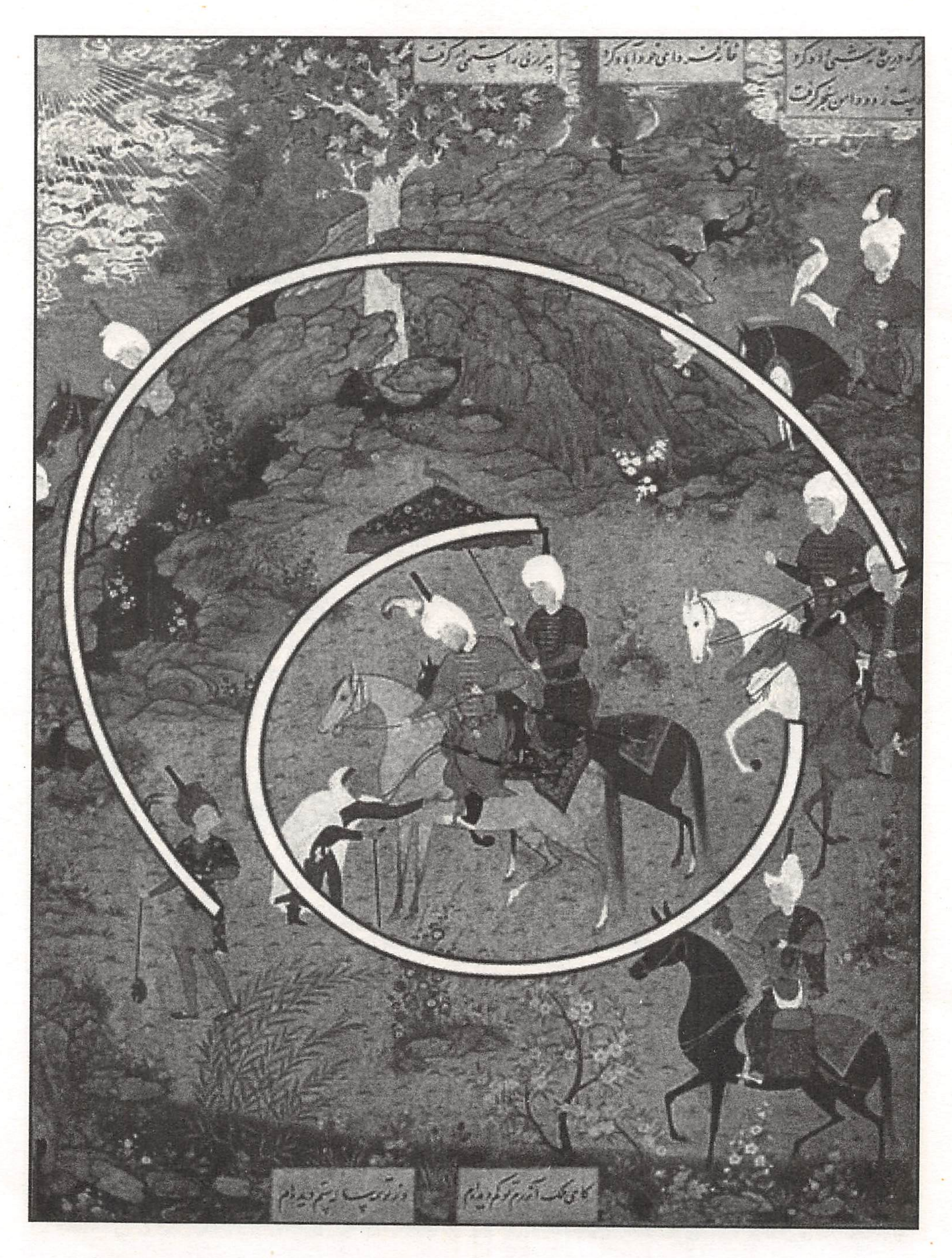
شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر



(شكل ٤هـ ـ لوحة ٨)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر



(شكل ٤ س ـ لوحة ٨)

«المحاور الدائرية»

شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر



(شكل ٤ ص ـ لوحة ٨)

«المنحنيات العرجونية»

شكوى المرأة العجوز للسلطان سنجر

الحكيمان المتنازعان

القصيدة

ورد فى المقالة الثانية عشرة «فى وداع الدنيا» فى منظومة «مخزن الأسرار» أنه:

ثارت مناقشة حادة بين حكيمين ينتميان إلى مدرسة واحدة..

بسبب عدم ألفتهما..

...

وكانت رغبة كلا الطرفين

أن ينفرد أحدهما بالمدرسة دون الآخر..

وعندما تمنطقت الغيرة طلباً للانتقام

ازدانت المدرسة بخلوها «من أحدهما»..

حيث عزف الاثنان لحناً فى السحر..

وأخذا يصحيان كمن يبيع الدار[1]..

قائلين: إنهما سيتجاوزان الخصومة

وسوف يشرب كل منهما الشراب الذى أعده للآخر..

...

---

(١) نظامى الكنجوى: مخزن الأسرار، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص١٩١.

فيمنحوا مُلك الحكمة لواحد من هذين الحكيمين

وبهبوا الحياة الكامنة فى شخصين لجسدٍ واحد (١)..

المنمنمة: (لوحة٩)

«الحكيمان المتنازعان»

وهى من روائع المنمنمات الفارسية، التى جسدت معانى الغيرة والحقد فى النفس البشرية، وحب الإنسان للزهو والانتصار على الخصم حتى لو أدى الأمر إلى قتله، منذ قتل قابيل أخاه.

والمنمنمة منسوبة للمصور «أغاميرك»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠ هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «مخزن الأسرار».

الصفحة رقم ٢٦ فى متن المخطوط ـ ٢٥×٣٦سم ـ، مساحة المنمنمة ١٩,٦× ٢٩,٢سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن الفنان استلهم القصة، وجسد مضمون القصيدة، لينطق الصورة شعراً، فثمة حوار دائر، ونقاش حاد، بين هذين الحكيمين، والملأ من حولهما بين جالس وواقف، فى انتظار لفض هذا النزاع، والأمير يجلس فى جوسق(*)، وقد بدت على وجهه وايماءة رأسه دهشة فيها تأمل لوقع جدلية الحدث.

ويبدو فى الصورة أحد الحكيمين منتصراً ؛ فوقف شاخصاً بصره لخصمه وعلامات الدهشة، والفرحة، والزهو، تبدو على قسمات وجهه، وهو يشير إلى جثة منافسه فى مدرسة الحكمة، وهى ملقاة على الأرض جثة هامدة، والوردة بجواره. (انظر : اللوحة٩أ)(**)

---

(١) المرجع السابق: ص١٩٢.

(*) الجوسق: الكشك.

(**) تفصيل ـ جثة الحكيم والوردة.

فيما ذكره الشاعر:

وقطف ـ الآخر ـ وردة من الروضة .. وقرأ عليها سحراً

ونفثه فى تلك الوردة..

ثم أعطاها لخصمه... بغية التَّغَلُّب عليه..

فكانت أشد تأثيراً من السم..

فتغلب الخوف على الخصم من تلك الوردة

التى أعطاها له الساحر.. وأسلم الروح(١)..

وهكذا جسد لنا المصور هذا النزاع، المتمثل فى حوار الحكيمين، وحيلهما فى أسلوب الانتصار، لينطق الصورة شاعرية توحى للمتأمل بمضمون القصيدة، وحققت التقاءاً جميلاً بين الفنين فى تلك المنمنمة البديعة.

ولعل هذا المشهد يذكرنا بالمناظرة التى تمت بين النبى «موسى» ـ عليه السلام ـ وهو يعرض آيته على كهنة فرعون(*)، وهكذا حقق «أغاميرك» قدراً بالغاً فى مجال التعبير الفنى، حين مزج الواقع بالخيال، ليستحوذ على عاطفة المتأمل ويحرك فى نفسه جدلاً ممزوجاً بالحيرة والتساؤل، لمن من هذين الحكيمين المتنازعين ينحاز؟ كما نجح فى جذب انتباه المشاهد وحرك فى مخيلته تصور لأحداث القصة وواقع ما حدث من نزاع.

ويلمح المشاهد فى تصميم المنمنمة، وفى احتوائها على أفكار ومعانٍ عديدة، قدرة المصور، وبراعته الفائقة على تأليف موضوع الصورة، ودمجها فى صيغة شكلية مكتملة:

أحد الخدم بجوار جوسق الأمير يشهد نتيجة النزاع، وإيماءات الشخوص وتجاذبهم لأطراف الحديث، وانتظارهم من يفوز، والبستانى منهمك فى عمله بين شجرتى «الدلب»

---

(١) المرجع سابق، ص١٩٢، ص١٩٣.

(*) قال تعالى: ﴿ قَالُوا يَا مُوسَىٰ إِمَّا أَن تُلْقِيَ وَإِمَّا أَن نَّكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَلْقَىٰ ﴾ سورة «طه»: الآية (٦٥).

و«السرو»، والحارس الذى يقف فى ـ الجزء الأعلى يسار اللوحة ـ فالأمر لا يعنيهما فى شىء، وهكذا فقد نجح المصور فى بث إيقاع فى الصورة، يقترب من حركة الحياة.

وتجلت قدرة «أغاميرك» على مزج ألوانه فى تناسق وانسجام بديع، وفى المزاوجة بين التوريقات النباتية، فى الأشجار التى احتوت خلفية المشهد، والتشكيلات الهندسية لأرض النزاع، والكتابات الخطية لأبيات من الشعر جمَّل بها باب الحديقة والجوسق، ليحقق فى المنمنمة ثراءً فنياً، جعلها تفيض بهجة، ـ وإن كان الحدث لا يتضمن ذلك ـ، ليضيف للمشاهد مزيداً من المتعة البصرية والاستمتاع الجمالى.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٥ أ ـ لوحة ٩).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٥ ب ـ لوحة ٩).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٥ جـ ـ لوحة ٩).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٥ د ـ لوحة ٩).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٥ هـ ـ لوحة ٩).

المحاور الدائرية: (انظر: شكل ٥س ـ لوحة٩).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٥ص ـ لوحة٩).



حاشية على هامش القصيدة والمنمنمة

تُذْكَرُ منمنمة «الحكيمان المتنازعان» فى المصادر العربية والأجنبية باسم «الطبيبان المتناظران» ، أو «خلاف طبيبين» . أو «صراع الأطباء» فى بعض المراجع[1].

ولعل هذه التسمية تخالف ما ورد فى القصيدة، ضمن ما جاء فى المقالة الثانية عشرة «فى وداع الدنيا» فى منظومة «مخزن الأسرار» للشاعر «نظامى الكنجوى» باسم «قصة حكيمين متنازعين» أو «قصة حكيمين».

وربماء جاء خلط النقاد فى تسمية المنمنمة، مرجعة أن السحرة فى الحضارات القديمة «مصر وبابل وفارس» كانوا يمارسون تطبيب الناس بالخرفات والأوهام، فصار العرافون « أحب إلى الشعب من الأطباء؛ وقد فرضوا على الناس، بفضل نفوذهم عندهم، طرقاً للعلاج أبعد ماتكون عن العقل[2]؛ وهكذا «امتزجت المعرفة الطبية بالكثير من الدجل والخرافات والسحر والشعوذة والكهانة»[3].

---

(١) إيڤان تشوكين: صور المخطوطات الصفوية، مرجع سابق، ص١٧٨.

(٢) ول ديورانت: قصة الحضارة - الجزء الثانى «الشرق الأدنى»، ترجمة «محمد بدران»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص٢٥٢، ص٢٥٣.

(٣) ابن قيم الجوزية: الطب النبوى، تحقيق ودراسة وتعليق «السيد الجميلى» ، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨٦، ص١٥.

وقصة الحكيمين فى القصيدة مضمونها السحر؛ أما ما ذُكر فى أبياتها من أن مُلك الحكمة سيمنح لأحد الحكيمين المنتصرين ، فإنه المعنى الأقرب لواقع ما أراد الشاعر التعبير عنه من نزاع فلسفى، حين ألمح فى الحوار الدائر بينها إلى شىء من الدهاء الممزوج بالحكمة، جاء فى منطق الحكيم المنتصر.

ومنذ «هرمس» الذى كان يسكن صعيد «مصر» ويقال إنه «استخرج سائر الصنائع والفلسفة والطب»(١)، مروراً بتلميذه «اسقليبيوس» الذى كان يسكن أرض «الشام» إلى «أبقراط» ، فيثاغورث، سقراط، أفلاطون، وأرسطوطاليس، وهم من حكماء وفلاسفة اليونان، مارسوا الطب؛ وكان «ابن سينا، ابن الهيثم ، وابن رشد» وغيرهم من فلاسفة المسلمين ، قد مارسوا صناعة الطب بجانب الحكمة وعلوم أخرى.

وهكذا ارتبطت صناعة الطب فى معناها الحقيقى بمضمون الحكمة، ليمارسه الفلاسفة ، إذ أن الفلسفة تحتوى فى معناها جوانب من الحكمة والبحث فى حقائق الحياة.

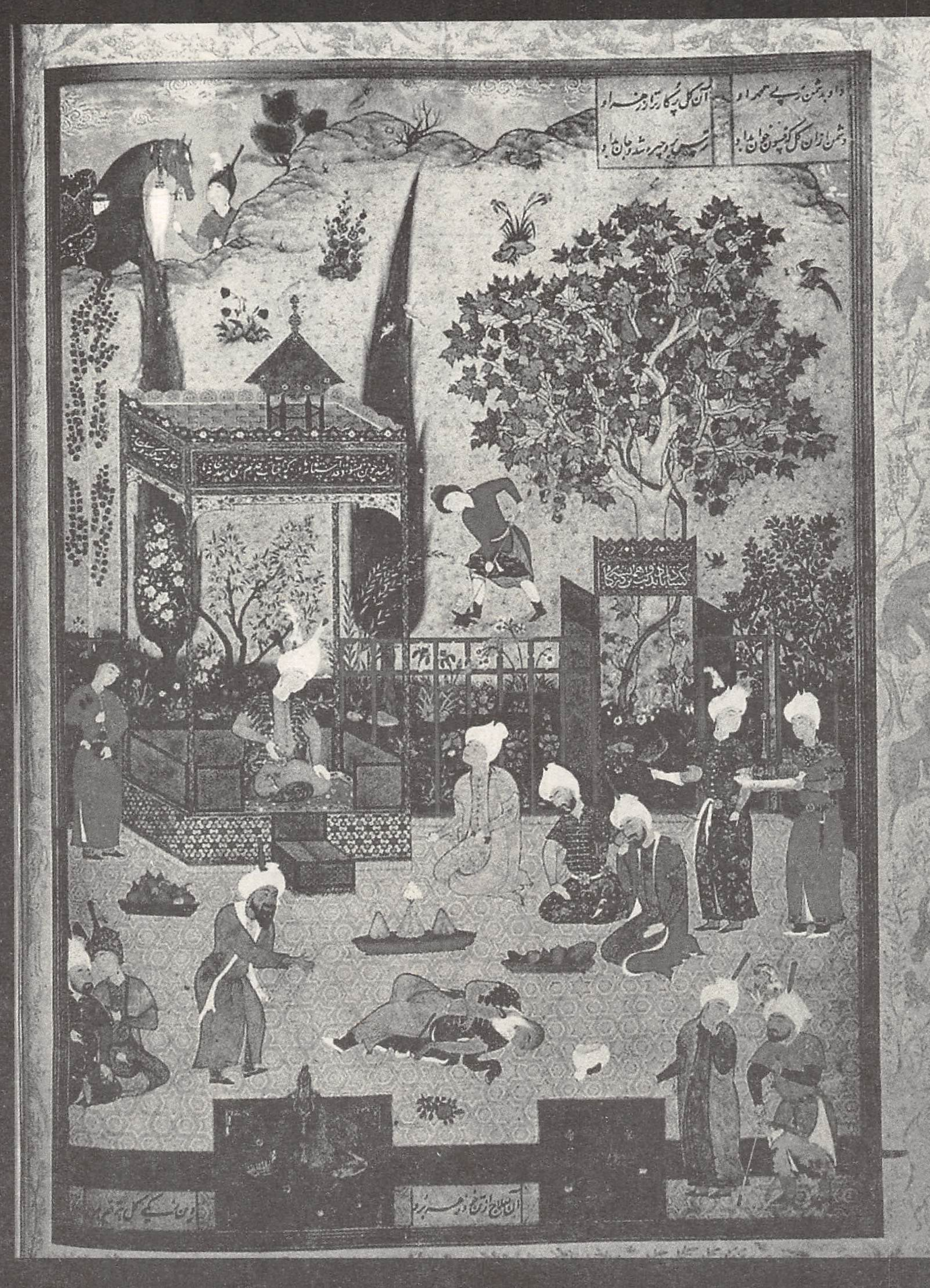
على أن مفهوم النزاع ربما يؤدى إلى صراعٍ يعقبه قتل، أما المناظرة فتعنى الجدل بالحجة والمنطق، وبطبيعة الحال لا تؤدى إلى القتل.

وفى ضوء ذلك يرى الباحث أن تسمية المنمنمة «الحكيمان المتنازعان» يكون أقرب لواقع ما ورد فى القصيدة من مضمون، وحسب الشائع فى أن الطبيب كان يطلق عليه «الحكيم» حتى زمن قريب.



---

(١) راجع: ابن أبى أصيبعة: عيون الأنباء فى طبقات الأطباء «خمسة مجلدات» ، تحقيق ودراسة «عامر النجار» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، المجلد الأول، ص١٥٥.



لوحة (٩)

«الخصمان المتنازعان» منسوبة للمصوّر «أغاميرك» ١٩.٦×٢٩.٢سم

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة مخزن الأسرار - للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ - ٩٥٠هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م)

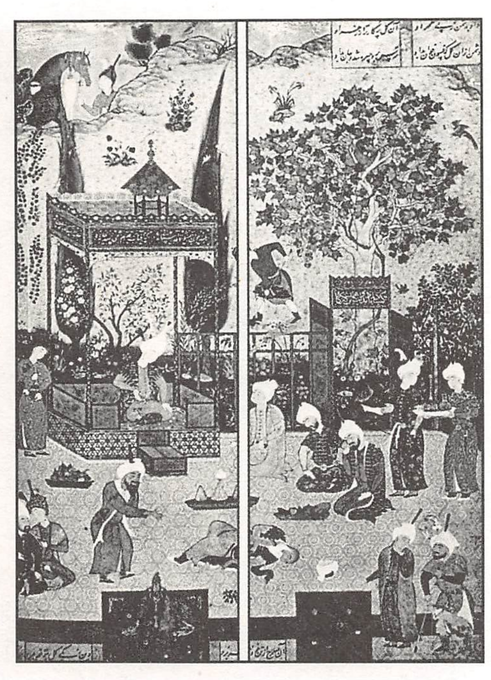
الصفحة رقم (٢٦) في متن المخطوط - ٢٥×٣٦سم - محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



لوحة (٩ أ)

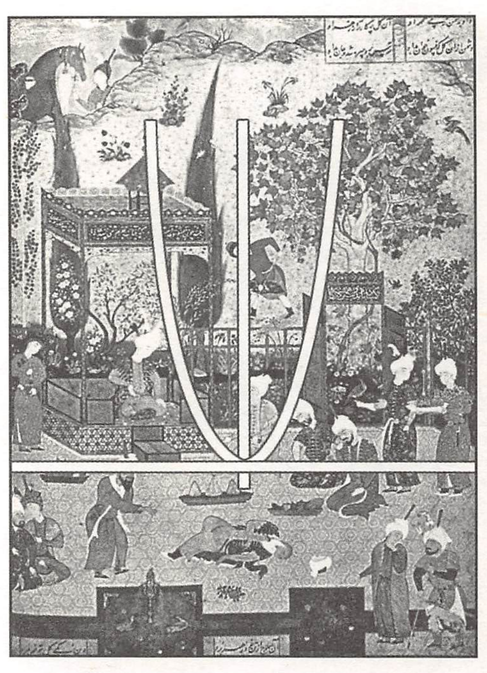
الحكيمان المتنازعان

تفصيل ـ جثة الحكيم والوردة



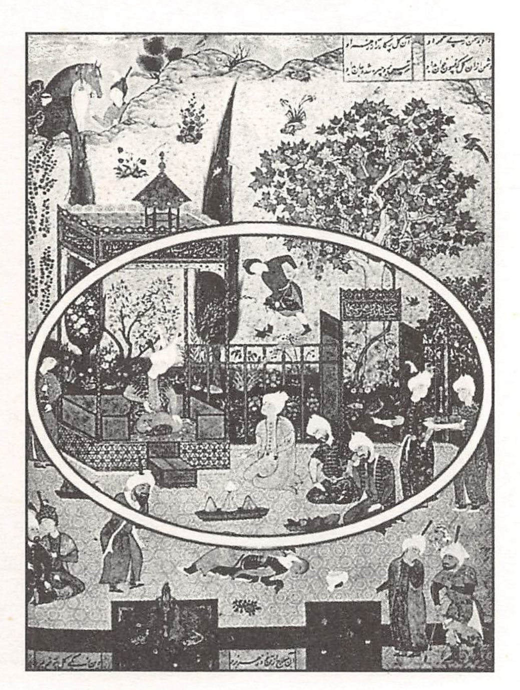
(شكل ٥ أ ـ لوحة ٩)

«مصراعى المنمنمة»



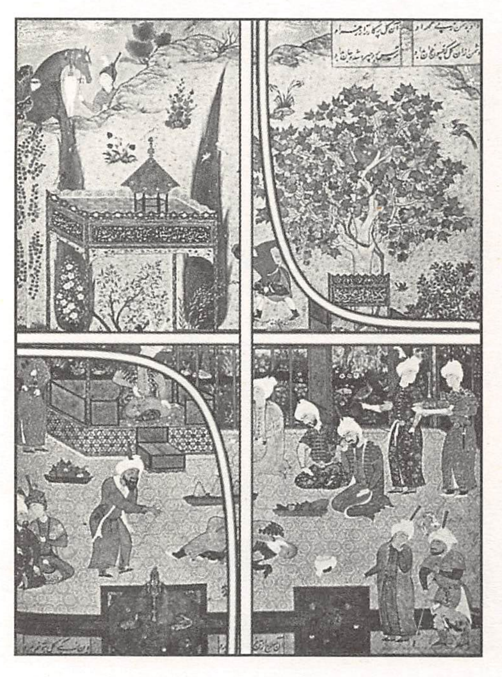
(شكل ٥ ب ـ لوحة ٩)

«منحنى القطع المكافئ»



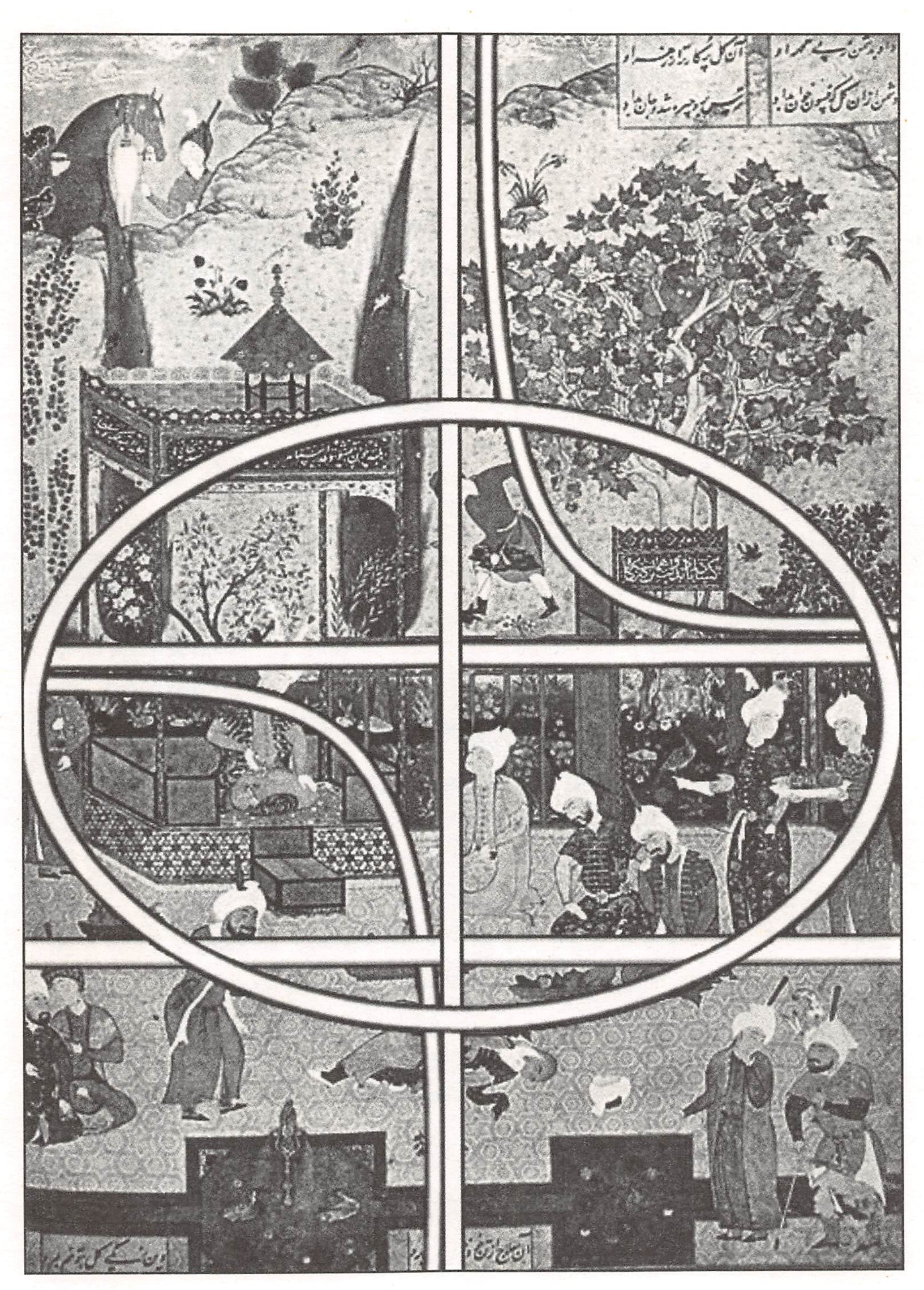
(شكل ٥ جـ ـ لوحة ٩)

«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٥ د ـ لوحة ٩)

«منحنى القطع الزائد»



(شكل ٥ هـ ـ لوحة ٩)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

الحكيمان المتنازعان



(شكل ٥ س - لوحة ٩)

«المحاور الدائرية»

الحكيمان المتنازعان



(شكل ٥ ص ـ لوحة ٩)

«المنحنيات العرجونية»

الحكيمان المتنازعان

منمنمات منظومة خسرو وشيرين

- خسرو وشيرين
- غرة المنظومة
- شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة
- خسرو يفاجئ شيرين وهى تستحم
- عودة شاپور إلى خسرو
- تتويج خسرو
- خسرو يصرع أسداً
- خسرو وشيرين يستمتعان لحكايات شاپور والفتيات
- المعركة بين خسرو وبهرام چوبين
- خسرو يستمع لعزف وغناء بربد
- ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفة سطح القصر
- اغتيال خسرو

خسرو وشيرين

قصة «خسرو وشيرين» هى ثانى منظومات الشاعر «نظامى الكنجوى»، وقد نظمها فى بحر الهزج المسدس، وانتهى من كتابتها بعد فراغه من نظم «مخزن الأسرار»، وقد أتمها فى سنة ٥٨٢ هـ، وتقع المنظومة فى ٦٥٠٠ بيت من الشعر تقريباً، قدمها الشاعر للأتابك «جهان بهلوان»، ثم قدمها لأخيه «قزل أرسلان» وفيها بدأ بمدح السلطان «طغرل السلجوقى» الذى كان ابن أخيهما؛ ويقال إن الأتابك أهداه قرية إثابة له على نظمه لتلك القصة.

ومنظومة «خسرو وشيرين» قصة أساسها العشق الذى ربط بين «خسرو پرويز» (*) الملك الساسانى، ومعشوقته الأرمينية «شيرين»(**).

وقد بدأ الشاعر منظومته بحمد الله والثناء عليه، ثم تحدث عن العشق قائلا:

ليس عندى ما يعتد به افضل من العشق
فلا كانت لى حرفة، ما حييت سواه.. (١)

(*) «خسرو پرويز» فارسية معناها، الملك المظفر.
(**) «شيرين» معناها «حلو، عذب، له طعم السكر».
(١) نظامى يالكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبدالعزيز بقوش»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٤.

ثم تحدث عن بداية القصة بولادة «خسرو پرويز»، لتبدأ قصة العشق بين «خسرو وشيرين»، حين وصف «شاپور» نديم «خسرو»، جمال «شيرين»، وكان «شاپور» رساماً بارعاً، أرسل إلى «شيرين» صورة لـ «خسرو»، فهامت به حباً، وتتوالى أحداث القصة، إلى أن تنتهى نهاية مأسوية، باغتيال «خسرو» واستيلاء ابنه «شيرويه» على العرش، وانتحار «شيرين» على قبره.

ولقد أضاف «نظامى» لقصته، عاشق آخر، لمهندس يدعى «فرهاد» وقع فى حب «شيرين»(*).

المنمنمة: (لوحة ١٠)

غرة المنظومة

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين»، نسخه الخطاط « عبد الجبار الأصفهانى».

العصر الصفوى، عهد الشاه «عباس الأول»، المدرسة الصفوية الثانية «أصفهان»، بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

الصفحة رقم ٣٤ فى متن المخطوط ٢٣×٣٦,٢سم.

محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

هذا؛ ويسعى الباحث لدراسة نقدية تحليلية من واقع الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية، لاستخلاص القيم الجمالية والتعبيرية، فى مجموعة من صور المنمنمات التى تعبر عن موضوعات القصائد فى منظومة «خسرو وشيرين» للشاعر «نظامى الكنجوى»؛ تمثلت فى:

١ـ منمنمة تُصوِّر: شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة .

٢ـ منمنمة تُصوِّر: خسرو يفاجئ شيرين وهى تستحم.

٣ـ منمنمة تُصوِّر: عودة شاپور إلى خسرو.

(*) قام مصورو «أصفهان» برسم منمنمتين معبرتين عن قصة «فرهاد وشيرين» ، ضمن رسوم منظومة «خسرو وشيرين».

٤ـ منمنمة تُصوِّر: تتويج خسرو.

٥ـ منمنمة تُصوِّر خسرو يصرع أسداً.

٦ـ منمنمة تُصوِّر: خسرو وشيرين يستمعان لحكايات شاپور والفتيات.

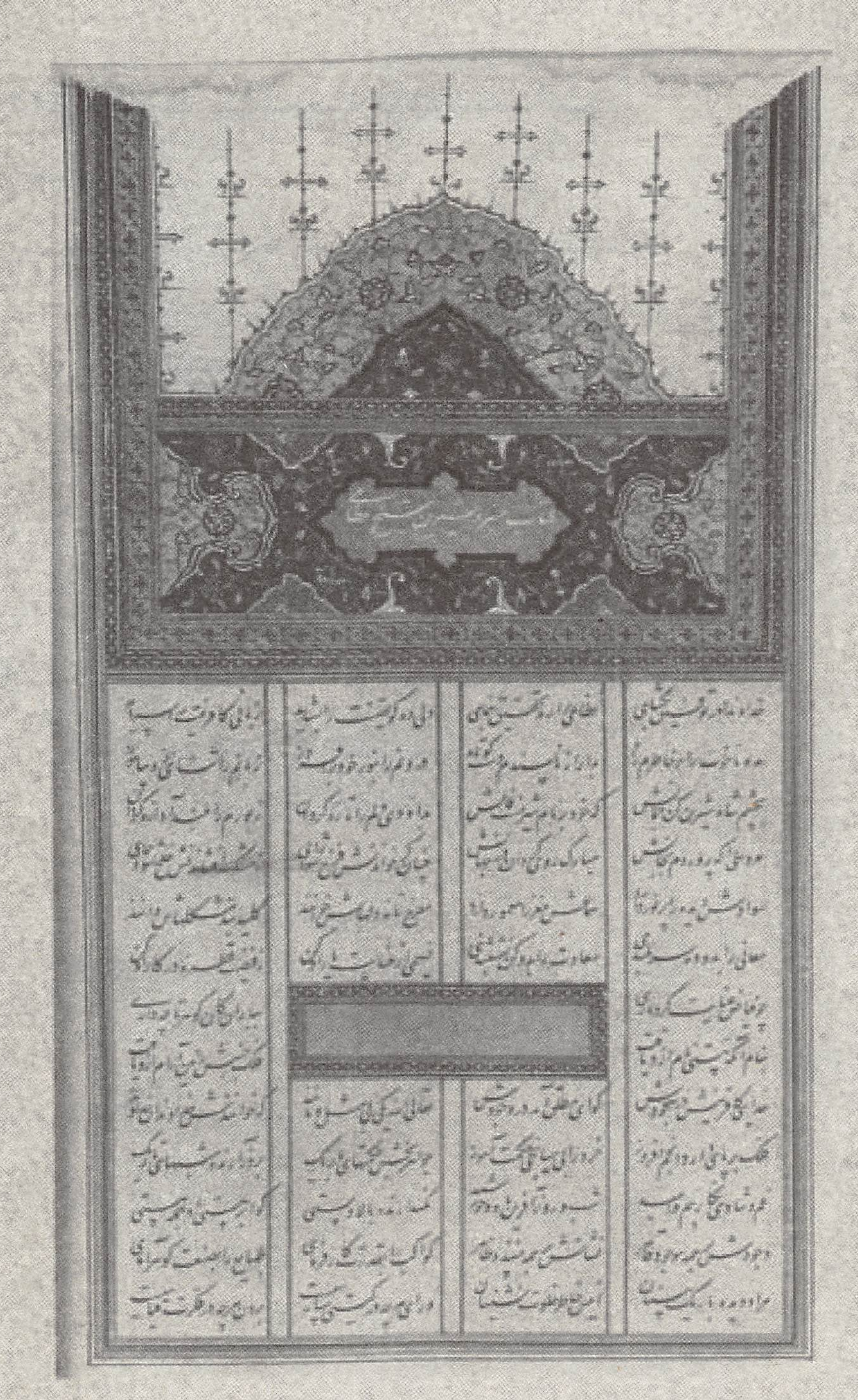
٧ـ منمنمة تُصوِّر: المعركة بين خسرو وبهرام چوبين.

٨ـ منمنمة تُصوِّر: خسرو يستمع لعزف وغناء باربد.

٩ـ منمنمة تُصوِّر: ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفة سطح القصر.

١٠ـ منمنمة تُصوِّر: اغتيال خسرو.





لوحة (١٠)

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة خسرو وشيرين - للشاعر «نظامي الكنجوي»
الصفحة رقم (٣٤) في متن المخطوط - ٢٣×٢,٣٦سم - نسخة الخطاط «عبدالجبار الأصفهاني»
العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)
محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩

شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة

القصيدة

رسم «شاپور» صورة للمليكه «خسرو»، وعلقها على جذع شجرة؛

فوقع بصرها فجأة على تلك الصورة

فقالت للحسان: أحضرن تلك الصورة ..

واخبرننى من صورها؟ ولا تخفين عنى أمرها؟

فأحضرن الصورة أمام المحبوبة

فأخذت تتأملها عدة ساعات..

فلا هى قادرة على الانفصال عنها

ولا هى هى خليقة بضمها بين احضانها[1]

...

وفجأة ظهر ذلك الطائر الساحر..

وجاء محلقاً فى صورة المجوسىُ..

...

فأشارت إلى جواريها قائلة:

نادين ذلك المجوسًى.. واستطردن معه فى الحكايات..

عله يعرف اسم صاحب هذه الصورة

---

(١) نظامى الكنجوى، خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص٣٩.

وما هى عاداته.. وأين يقيم؟[1]

. . .

قالت له: ما قولك فى هذه الصورة؟

فأجابها «شاپور» المحتال

قائلاً: فلتكن عين السوء بعيدة عنك..

إن لهذه الصورة حكايات كثيرة

وعندى أسرار دفينة عن هذه الصورة..

. . .

قائلاً: إن هذه الصورة عريقة الأصل

رمز لشمس الأقاليم السبعة..

إنها لمن يتمتع بموكب «الإسكندر» وفروسية «دارا»

فهى تذكار لدارا والإسكندر..

إنها لملك الملوك «خسرو پرويز»

الذى انتصرت الإمبراطورية به اليوم ..[2]

المنمنمة: (لوحة ١١)

«شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة»

وهى من المنمنمات الفارسية البديعة التى جسدت ما يقال عن وقوع المرء فى الحب من أول نظرة.

والمنمنمة منسوبة للمصور «ميرزا على»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز» ، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠ هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين»، الصفحة رقم ٤٨ فى متن المخطوط ـ ٢٥×٣٦سم ـ ، مساحة المنمنمة ١٨,٢ × ٢٨,٦ سم.

محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥ .

---

(١) المرجع السابق: ص٤٩.

(٢) المرجع السابق: ص٥٢.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم القصة، وحقق مضمونها الأدبى الذى ورد فى القصيدة، وأنطق الصورة بتلك الأحاسيس ومشاعر العشق المتوهجة التى أصابت «شيرين» حين «وقع بصرها فجأة على تلك الصورة»، ليشْعِر المتأمل بمدى تلهف «شيرين» على معرفة شخصية صاحبها، لتظهر على إيماءتها وهى تنظر إلى «شاپور» الذى بدا على هيئة كاهن مجوسى، فوق رأسه العمامة الصفوية الشهيرة، محلاة بريشة ملكية يتأمل فى الصورة ـ التى رسمها ـ فى صمت ليزيد «شيرين» شوقاً ولهفة؛ وحين تحدث ؛ بدا على وجهها كل اهتمام وترقب. (انظر : اللوحة ١١ أ)(*)

وقد تجلَّى فى تصميم المنمنمة براعة «ميرزا على» فى تأليف موضوع الصورة، بصيغة شكلية متآلفة، عكست حياة البلاط الملكى بكل ما فيه من مظاهر الأبهة والعظمة، ومجالسه التى تفيض حيوية:

تصميم أرابيسكى لبركة وسط المجلس تسبح فيها بطة، ووصيفات «شيرين» يحطن بها، وقد وضعن أصبعهن فوق شفاهتهن، فى انبهار وتعجب من ما رأوه من جمال فى الصورة ، وفى ـ الجزء الأسفل من المنمنمة ـ الخدم منهمكون فى مناولة الطعام والأقمشة التى تقدم هدايا من الأميرة للحاشية والملأ، وفى الجزء الأعلى ـ من اليمين ـ بستانى منهمك فى فلاحة أرض الحديقة، وأعلاه يقف أحد الحراس ماسكاً بسرج جواده.

أما «شيرين» فقد بدت فى مجلسها أميرة شغفتها رؤية الصورة حباً، جالسة على مقعدها الملكى الذى أضفى عليه «ميرزا على» ثراءً زخرافياً دقيقاً، وفوقها ظلة بديعة مزخرفة بتشكيلات أرابيسكية، خطوطها دقيقة وألوانها منسجمة، وسطها جامة حولها مساحة لونها يميل إلى الأزرق السماوى، بدت مثل سجادة، وكأن المصور أرادها بساطاً سحرياً، ينقلها إلى ديار معشوقها بعد سماع الوصف، من «شاپور»، فمثَّلها ظلة تماثل «شبديز» لتفيض الصورة سحراً وشاعرية.

وهكذا برع «ميرزا على» براعة فائقة فى بث الحيوية فى أرجاء المنمنمة، وتألقت التوريقات النباتية، والخطوط فى ليونتها وانحناءتها، لتشعرنا بإيحاء حركى يقترب من نبض الحياة.

(*) تفصيل ـ ترقب شيرين لحديث شاپور.

وحققت الألوان فى نضارتها وإشراقها سحراً شاعرياً ، مزج فيه الفنان بين كل ما هو حسى وخيالى فى آن واحد، ليضفى على الصورة مزيداً من البهجة، محققاً للمتذوق أعلى قدر من المتعة البصرية، والاستمتاع الجمالى.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٦ أ ـ لوحة ١١).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٦ ب ـ لوحة ١١).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٦جـ ـ لوحة ١١).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٦ د ـ لوحة ١١).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٦ هـ ـ لوحة ١١).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٦س ـ لوحة١١).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٦ص ـ لوحة١١).



«شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة»

حاشية على هامش القصيدة والمنمنمة

رأى الباحث الأمريكى «ستيوارت كارى ولش» أنه حدث خطأ فى ترتيب صور قصائد «المنظومات الخمسة»(*) للشاعر «نظامى الكنجوى»، أثناء ضمها مجلد واحد فى نهاية القرن السابع عشر، لتنتقل نتيجة ذلك الخطأ منمنمة «شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة» إلى موقعها الحالى فى منظومة «خسرو وشيرين» والتى يرى «ولش» أنها تتبع منظومة «إسكندر نامه».

كما رأى أن الصورة لكى تناسب النص، كان يجب أن تصف «شيرين» تقع فى حب «خسرو» لرؤيتها صورته معلقة على شجرة فى الحديقة بواسطة نديمه «شاپور» مثلما فى واقع منمنمة «خسرو يفاجئ شيرين وهى تستحم».(١) (انظر: اللوحة ١٢)

وعاد ليؤكد مرة أخرى ما ذهب إليه فى أن المنمنمة هى فى الواقع «نوشابه تتعرف على الإسكندر»(٢).

وكان «إيڤان تشوكين» قد ذكر اسم المنمنمة بنفس المعنى، «نوشابه ملكة بردعة تتعرف على الإسكندر»(٣).

(*) يقصد منمنمات «تبريز» ، المحفوظة في مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

(١) ستيوارت كارى ولش: التصوير الفارسى، مرجع سابق، ص٨٠.

(٢) ستيوارت كارى ولش: كنوز العصر، مرجع سابق، ص٤٨.

(٣) إيڤان تشوكين: صور المخطوطات الصفوية، مرجع سابق، ص١٧٧.

وفى سياق ما ذكره «ولش» ـ ضمن تعليقه على الصورة ـ يبدو أنه اطلع على نص القصيدة، إذ أشار أن «شيرين» وقعت فى حب «خسرو» حين رأت صورته معلقة على شجرة.

وإذا كان الباحث الأمريكى قد رأى أن الخطأ فى اسم المنمنمة، نتج عن تبديل مكان الصورة فى متن المخطوط، ليناقض نفسه ويقول إن خطوط النص تنتمى إلى قصة «خسرو وشيرين»، فيصدر تقريراً جاء فيه : « إلا أن الصورة لا تنتمى» جاعلاً، من حدسه مسلمة حتمية، ولم يقدم لنا أدلة تساندها وجهة نظر علمية، أو تجريبية «إمبريقية» بطريق الخبرة المباشرة، توكد ما ذهب إليه من تقرير.

ويرى الباحث أن دراسة ما ورد من قصائد فى منظومتى «خسرو وشيرين» ، و«إسكندر نامه» ومقارنته بما ورد من مثنويات مُعبرة عن موضوع الصورة، مع دراسة نقدية تحليلية للمنمنة، يمكّنا من حسم إشكالية موقع الصورة وإلى أى منظومة تنتمى، وواقعية الاسم الحقيقى.

خسرو وشيرين

القصيدة

وامسك بيده(*) صحيفة مباركة

رسم عليها صورة مطابقة لخسرو..

وعندما أضفى على تلك الصورة قدراً من فنه

علقها على جذع شجرة(١)..

...

فوقع بصرها فجأة على تلك الصورة...(٢)

وهكذا بدأ عشق «شيرين»؛ فلم يكد نظرها يقع على صورة «خسرو» حتى قالت لفتياتها:

(*) إشارة إلى «شابور».

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص٣٧.

(٢) المرجع السابق، ص٣٩.

أحضرن هذه الصورة... من رسمها؟

لا تخفين هذا الأمر..

فأحضرن من الصورة أمام العاشقة

فجلست تنظر إليها بضع ساعات..

فقد تعلق قلبها بها

فلم يستسغ الانفصال عنها..

وكانت كل نظرة إليها تجعلها ثملة

فتغيب عن وعيها..

وقد ضعف قلبها من شدة العشق

ولكنها ـ رغم ذلك ـ كانت تبحث عن الصورة

كلما أخفتها فتياتها من أمامها..

حتى خشين أن تصير «شيرين» أسيرة الصورة

فتذبل وتذوى..

فقطعنها ـ رغم جمالها ـ

حتى يتلاشى رسم صاحبها من ذاكرتها[١]..

نص المثنويات بالفارسية

بخوبان گفت كان صورت بياريد   كه كرداست اين رقم پنهان مداريد

بياوردند صورت پيش دلبند   برآن صورت فروشد ساعتي چند

نه دل ميداد ازو دل گرفتن   نه ميشايستش اندر بركرفتن

بهر ديدارى ازوى مست ميشد   بهرجامى كه خورد ازدست ميشد

جوميديد ازهوس ميشد دلس سست   جوميكردند بنهان بارمى جست

نگهبانان بترسيدند أذ آن كار   كز أن صورت شود شيرين گرفتار

دريدند أزهم آن نقش گزين را   كه رنك ازروى بردى نقش چين را [٢]

---

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٢٤٢.

(٢) المر[illegible]ق: الصفحة نفسها.

إسكندر نامه

القصيدة

أما ما ذهب إليه «ولش» من أن المنمنمة تتبع منظومة «اسكندر نامه» وأنها تصور «نوشابه تتعرف على الإسكندر من صورته، أو ما ذهب فيه «ايڤان توشكين» أنها تصوِّر (نوشابه ملكة بردعة تتعرف على الإسكندر). فذلك حدس ربما جاء الاختلاط فيه لتشابه فى الموقف.

فقد ورد فى المنظومة أن «الإسكندر» علم أن «بردعة» تحكمها ملكة عاقلة اسمها «نوشابه»؛

وان فى بلاطها الفاً من الفتيات

الأبكار الجميلات كالأقمار..

يقمن بخدمتها

بالإضافة إلى ثلاثين ألف فارسة ماهرة..

وليس على بابها أحد من الرجال

رغم أن بعضهم أفراد فى عائلتها..(١)

وهكذا أراد «الإسكندر» السير بجيشه لغزو «بردعة» ، ولكنه عدل عن الأمر، وفضل أن يذهب إليها فى هيئة رسول، وعلمت نوشابه بوصوله: (٢)

فزينت البلاط

والطريق المؤدى إليه..

وصفت الفتيات الجميلات

مزينات بمختلف أنواع الزينة(٣)..

...

ثم أمرت بإدخال الرسول عليها

واتجه كالأسد المغرور نحو العرش..

ولم يخلع سيفه

---

(١) نظامى الكنجوى: إسكندر نامه، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٣٩١.
(٢) راجع: عبد النعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٩٢.
(٣) نظامى الكنجوى: إسكندر نامه، مرجع سابق، ص٣٩٢.

ولم ينحن كعادة الرسل..(١)

فشكّت «نوشابه» فى أمر الرسول ـ وكانت صورة «الإسكندر» عندها(*) ـ، وأمهلته يوماً، ثم أخضرت الصورة، وأخذت تقارنها بوجه الرسول حتى تأكدت من أنه هو «الإسكندر» نفسه، ثم أطلعته على ذلك، فأنكر ، فأرته صورته ، فلما رآها:

خاف... واصفر لونه

وتضرع إلى الله أن يرعاه..(٢)

المنمنمة

وفى سياق ما سبق عرضه من مثنويات وردت فى منظومتى «خسرو وشيرين، وإسكندر نامه»، يتضح لنا أن بلاط «نوشابه» فيما ذكر الشاعر، كان مؤلف من الفتيات الأبكار، وليس على بابها أحد من الرجال.

أما المنمنمة؛ فقد احتوت بين جنبتها على صور للرجال، تَمَثَّل عددهم فى ثمانية عشر شخصاً، ما بين الملأ والحراس والخدم، وحول «شيرين» من خلفها أربع من فتياتها، وضعن أصبعهن فوق شفاههن فى تعجب وانبهار من جمال صاحب الصورة، التى رأينها من قبل، وقطعنها حتى لا تفتن بها «شيرين».

وبطبيعة الحال، ليس هكذا يكون الموقف فى مجلس «نوشابه» ملكة «بردعة» العاقلة القوية، التى يضم بلاطها فارسات، ينتظرن ومليكتهم إعلان «الإسكندر» عن نفسه.

أما الأمر الذى لا يدع مجالاً للشك، فى أن الصورة تنتمى إلى منمنمات منظومة «خسرو وشيرين» ، هو بالتأكيد ما ورد من مثنويات مكتوبة على جسم المنمنمة نفسها مثل وشى مرقوم ، جاء فيه:

بياوردند صورت پيش دلبند   برآن صورت فروشد ساعتى چند

نه دل ميداد ازو دل بر گرفتن   نه ميشايستش اندر بر گرفتن

---

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

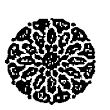
(*) ذكر نظامى أن «نوشابه» حينما سمعت عن «الإسكندر» وشجاعته، وغلبته في الحروب، وميله إلى الإصلاح، ارسلت أحد رساميها ليرسم لها صورته ، لأنها كانت تحب الاحتفاظ بصور العظماء».
راجع : عبد النعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، حاشية ص٣٩٢.

(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

ويتضـمن معنى المثـويات أن «شيرين» ظلـت تتأمل الصورة بـالساعات، وكانت كل نظرة تجـعلهـا فى ازدياد من الاضطـراب؛ وذلك مـا ورد فى الواقـع ضـمـن مـثنويات منظومـة «خسرو وشيرين»(*).

وفى هـذا السـيـاق؛ يرى البـاحث أن المنمنمـة تكمـن بمكانهـا فى متن المخطوط، وأن اسمها الحقيقى من واقع مثنويات القصيدة، وما أكدته الدراسة النقدية يكون:

«شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة»(**) (انظر : اللوحة ١١).



(*) حرفياً:

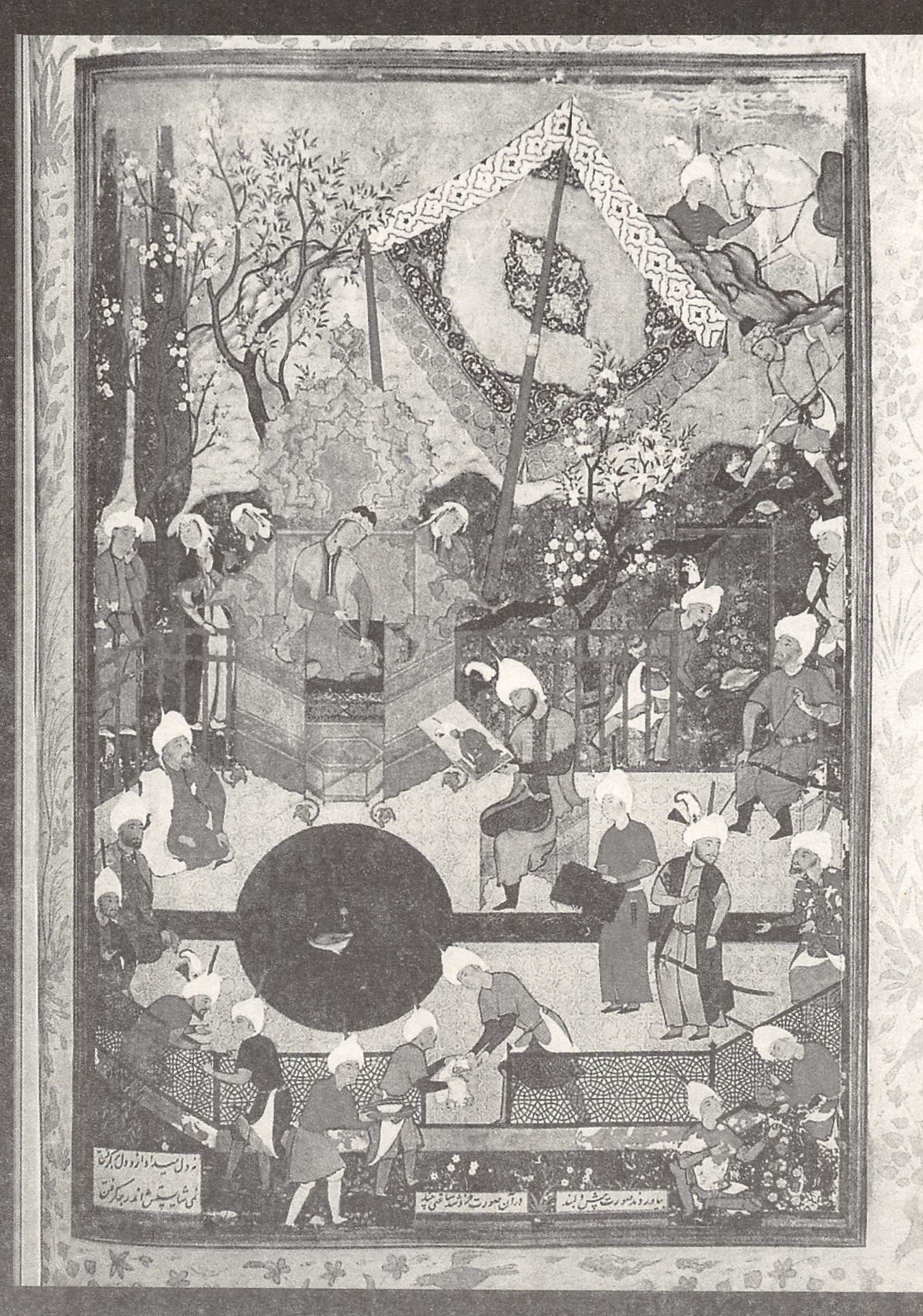
عرضوا الصورة أمام الحبيب

يطمعون فى ساعات عدة..

لم يهب القلب سلب الفؤاد منه

فليس جديراً أن يأخذه..

(**) تُنشر الصورة فى أغلب المراجع والمصادر العربية والأجنبية باسم «شاپور يعرض صورة خسرو على شيرين»، الأمر الذى يخالف الواقع الحقيقى الذى ورد فى القصيدة.



لوحة (١١)

«شابور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة» منسوبة للمصور «ميرزا علي» ٢٠،١٨ × ٢٨،٦ سم

مخطوط «المنظومات الخمسة» ـ منظومة خسرو وشيرين ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب» .. «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م)

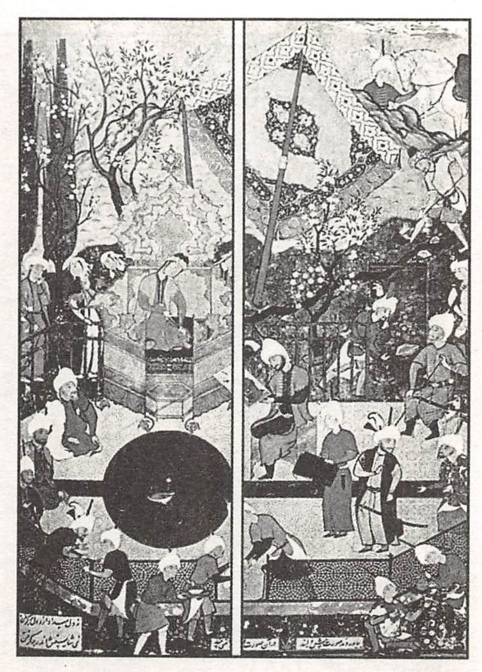
الصفحة رقم (٨٤) في متن المخطوط ـ ٢٥ × ٣٦ سم ـ محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



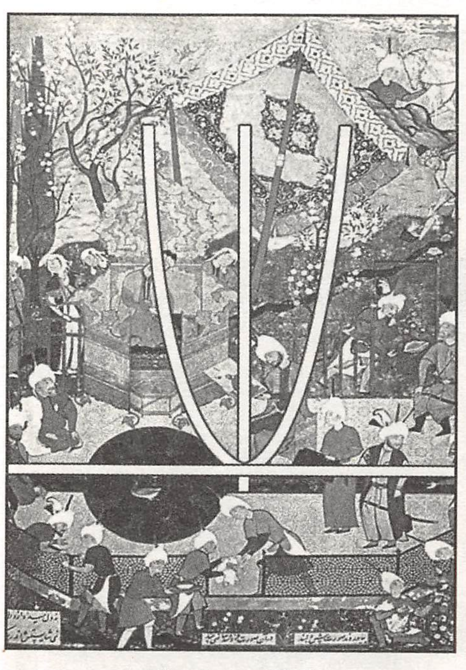
لوحة (١١ أ) ،

شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة

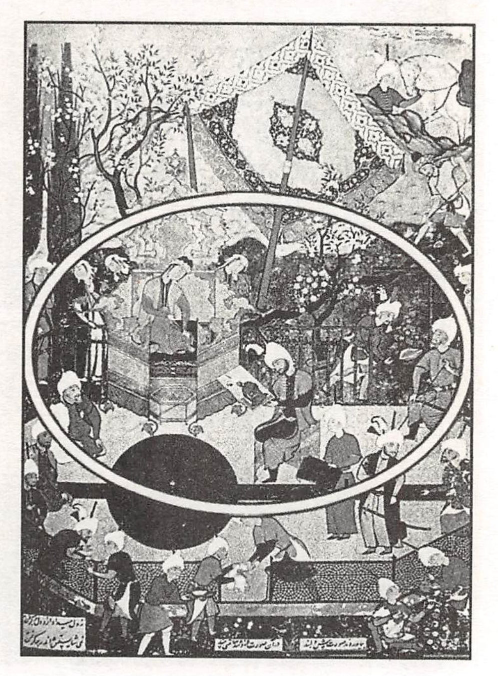
تفصيل - ترقب شيرين لحديث شاپور



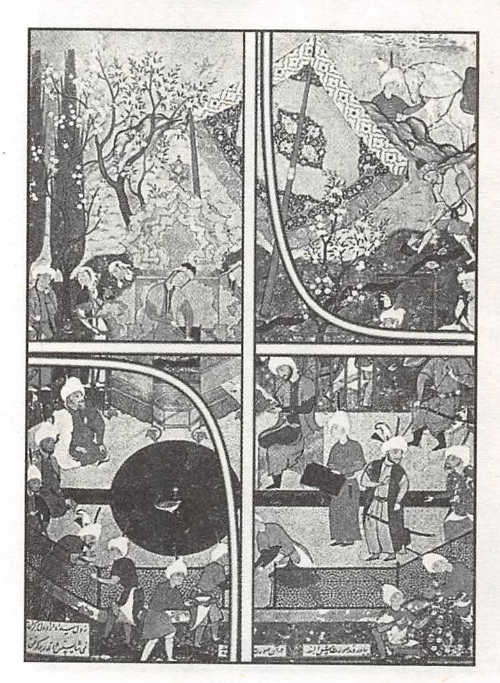
(شكل ٦ أ ـ لوحة ١١)
«مصراعى المنمنمة»



(شكل ٦ب ـ لوحة ١١)
«منحنى القطع المكافئ»

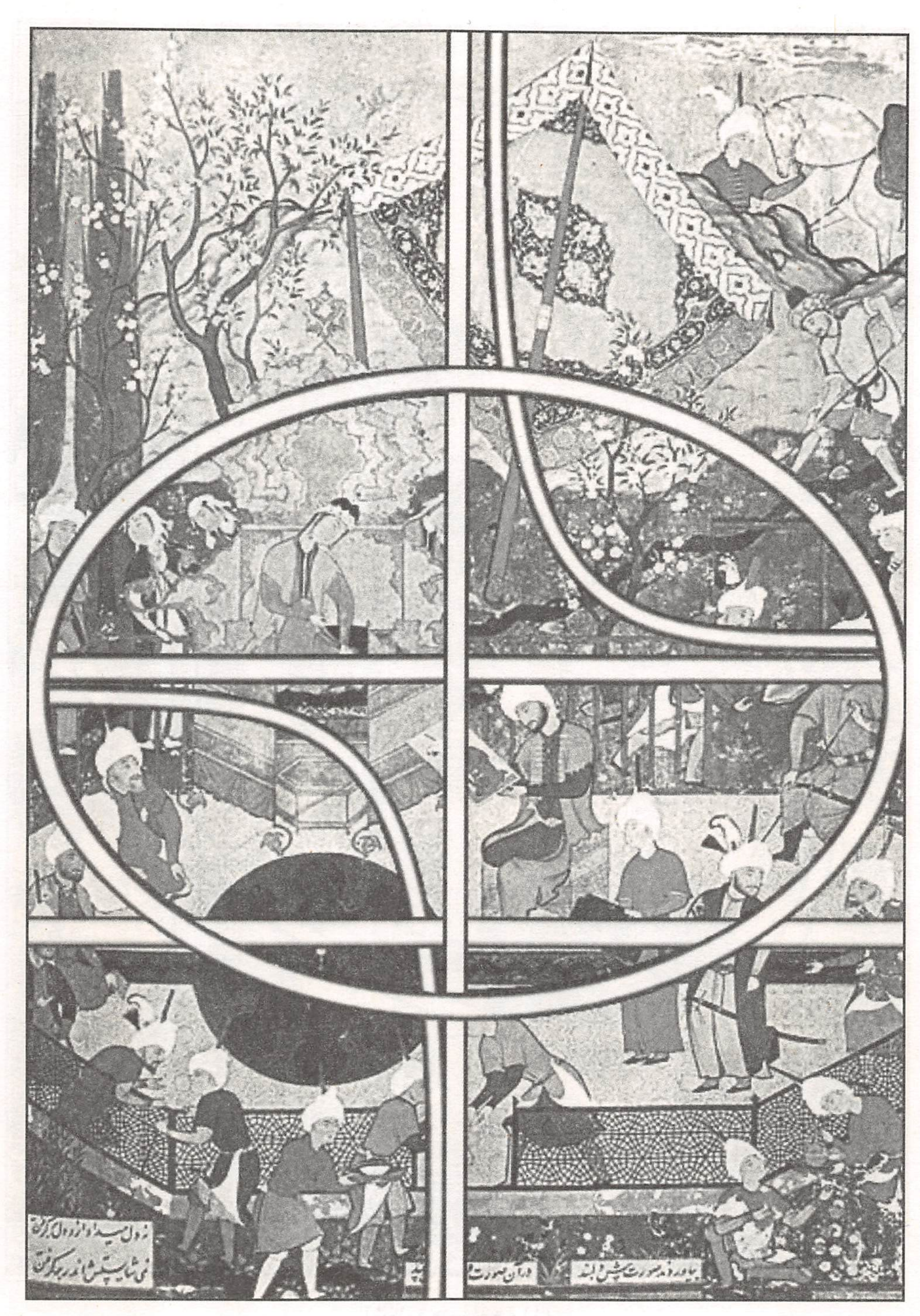


(شكل ٦جـ ـ لوحة ١١)
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٦ د ـ لوحة ١١)
«منحنى القطع الزائد»

شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة



(شكل ٦ هـ. لوحة ١١)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة



(شكل ٦ س ـ لوحة ١١)

«المحاور الدائرية»

شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة



(شكل ٦ ص ـ لوحة ١١)

«المنحنيات العرجونية»

شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة

خسرو يفاجئ شيرين وهى تستحم

القصيدة

تمكّن عشق «خسرو» فى قلب «شيرين» وشغفها حباً، فأعتزمت الرحيل إلى بلاد مُلكِه، فأستأذنت عمتها «مهين بانو»(*) فى الخروج للصيد، فأذنت لها، وهكذا:

أسرعت «شيرين» بحصانها
وشجعتها المرارة.. وفجأة..
لاح أمامها مرج كأنه الجنة
يتوسطه ينبوع كأنه ماء الحياة..
وكان جسدها متعباً من مشقة الطريق
وعلاها الغبار من قمة رأسها إلى أخمص قدمها..
فطافت حول الينبوع فترة
فلم تَرَ أثراً لأحد لمسافة طويلة..
فترجلت.. وربطت حصانها فى ناحية[1]..
. . .
ثم خلعت ملابسها الحريرية الزرقاء

(*) مهين بانو: معناها المرأة العظيمة، أو أعظم النساء.

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص٧٠.

ونزلت الماء.. فاضرمت فى الدنيا النار.. (١)

وفى تلك الأثناء، حدثت مؤامرة على «خسرو» فنصحه «برزك أميد» بالرحيل، لأن الملك مُصِرٌ على عقابه، فأمتثل للأمر، وفر هارباً. وشاء القدر أن يتعب جواده فى الطريق، فى المكان الذى كانت تلك القمرية الوجه تغسل شعرها فيه..

فأمر غلمانه بالتوقف - ووضع العلف للجياد -

وتوجه بمفرده.. بعيداً عن الغلمان

متبختراً صوب ذلك النبع(٢)..

...

فلما أمعن النظر فيها.. هالته رؤيتها

وكان اضطرابه يزداد كلما أطال النظر إليها..

فقد شاهد عروساً فى جلوتها.. وكأنها البدر

الذى لا يكون مقره إلا فوق الثريا (٣)..

المنمنمة: (لوحة ١٢)

«خسرو يفاجئ شيرين وهى تستحم»

وهى من المنمنمات الفارسية الرائعة، التى جسدت ولع «الفنان المسلم» فى عشقه للجمال الطبيعى، وقدرته الفائقة على تحويله إلى جمال فنى أثر.

والمنمنمة منسوبة للمصور « سلطان محمد»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ - ٩٥٠ هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين».

الصفحة رقم ٥٣ فى متن المخطوط - ٢٥×٣٦سم -، مساحة المنمنمة ١٨×٢٨,٧ سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

---

(١) المرجع السابق: ص٧١.
(٢) المرجع السابق: ص٧٥.
(٣) المرجع السابق: ص٧٦.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن الفنان استلهم القصيدة، وحقق مضمونها الأدبى، وعلى غير العادة فى صور منمنمات قصائد الشعر، ولاسيما منمنمات «المنظومات الخمسة» التى تحتوى فيها الصور على شخوص عديدة، يلمح المشاهد فى تلك المنمنمة أنها احتوت على شخصين فقط، فالموقف هكذا، وكذلك صوره الشاعر، ومن ثَمَّ جسّده المصور.

بدت «شيرين» جالسة فى عين ماء، ظهرت مثل مصب لنهر خرجت الماء من بين أحجاره وصخوره(١)، أحاطه الفنان بالنباتات والأشجار، وسط مرج كأنه الجنة فيما ذكر الشاعر، وعلى غير المألوف جعله بلون أسود، ليصير بؤرة أكثر جذباً، محققاً اندماجاً مثالياً بين الصورة وموضوع القصيدة.

مرتدية سروالها الحريرى الأزرق اللون، مُعلّقة باقى ملابسها فوق غضن شجرة قريبة منها، وألقت بحذائها بجوار ينبوع الماء.

تمشط جدائل شعرها، متطلعة إلى حصانها «شبديز»(*)، الذى بدا فى الصورة يطلق صهيلاً، ملتفتاً إلى «شيرين» فى اشتياق ولهفة، وكأنه يتعجلها لامتطاء صهوته، لينطلق بها إلى حيث أرادت.

وفى أعلى المنمنمة ـ من اليمين ـ يظهر «خسرو» وقد بدت على وجهه علامات الانبهار والإعجاب، وربما الاضطراب، حين أمعن النظر فى «شيرين» فوضع إصبعه فوق شفتيه، ممتطياً صهوة جواده «كلكون» (**) مرتديا سروالاً أحمر؛ فيما ذكر الشاعر:

اما ثيابه فحمراء من إخمص قدمه إلى قمة راسه
فقلنسوته حمراء.. ورداؤه أحمر.. ومنطقته حمراء..
وجواده أحمر.. فكل شيء تعلوه الحمره.. (٢)

---

(١) قال تعالى: ﴿وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ﴾. سورة «البقرة»: الآية (٧٤).

(*) شبديز: أسود كالليل.

(**) كلكون: حصان من فصيلة «شبديز»، سريع العدو، وردى اللون.

(٢) المرجع السابق: ص٦٠.

وقد تجلّى فى تلك المنمنمة مدى حرص «الفنان المسلم» فى البعد عن تصوير مشاهد العرى، بشكل تبدو فيه التفاصيل واضحة. (انظر : اللوحة ١٢ أ)(*)

كما تجلت قدرة «سلطان محمد» على مزج الألوان مزجاً بديعاً فى انسجام ورقة بالغتين، غير متقيد بواقعيتها لتبدو الجبال فى الصورة «رواسى شامخات تمر مر السحاب» فى توازن شكلى جميل مع الأشجار ، لتجسد حيوية بدا فيها «كل شىء موزون»:

ألوانها ساحرة مشرقة إشراق الشمس، فى عشق رائع: زرقاء تقترب للأخضر، وبنفسجية تقترب للأحمر، ليحقق ثراءً فنياً جميلاً، لمزاوجة خلّاقة بين الواقع الحقيقى والخيال الفنى فى «واقعية ميتافيزيقية» جعلت المنمنمة تفيض شاعرية، تدب فيها حيوية الحياة .

وإيقاعات متوازنة للخطوط والألوان، والنسب والمساحات، لتنظيم شكلى رائع جاء على هيئة مثنويات فى جزأين:

الأعلى منه «خسرو وكلكون» فى توازن مع شجرة «الدلب» بتوريقاتها النباتية البديعة، مخترقة الغمام الذى بدا مثل الحبك؛ والآخر اشتمل على «شيرين وحصانها شبديز»، فأصبحا فى تكور واكتمال جميل، جسَّد قيمة «الوحدة فى التنوع».

وهكذا حقق «سلطان محمد» فى الجزأين وحدة عضوية، ميزت تصميم المنمنمة بصيغة شكلية سائدة متآلفة ومندمجة، جسَّد فيها مضمون القصيدة، وأنطق المشهد حساً شاعرياً، لمشاعر دفينة تشع إشتياقاً.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٧ أ ـ لوحة ١٢).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٧ ب ـ لوحة ١٢).

(*) تفصيل ـ شيرين تستحم.

المنحنى البيضاوى: (انظر: شكل ٧ جـ ـ لوحة ١٢).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٧ د ـ لوحة ١٢).

إحداثيات ،تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٧ هـ ـ لوحة ١٢).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٧س ـ لوحة١٢).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٧ص ـ لوحة١٢).





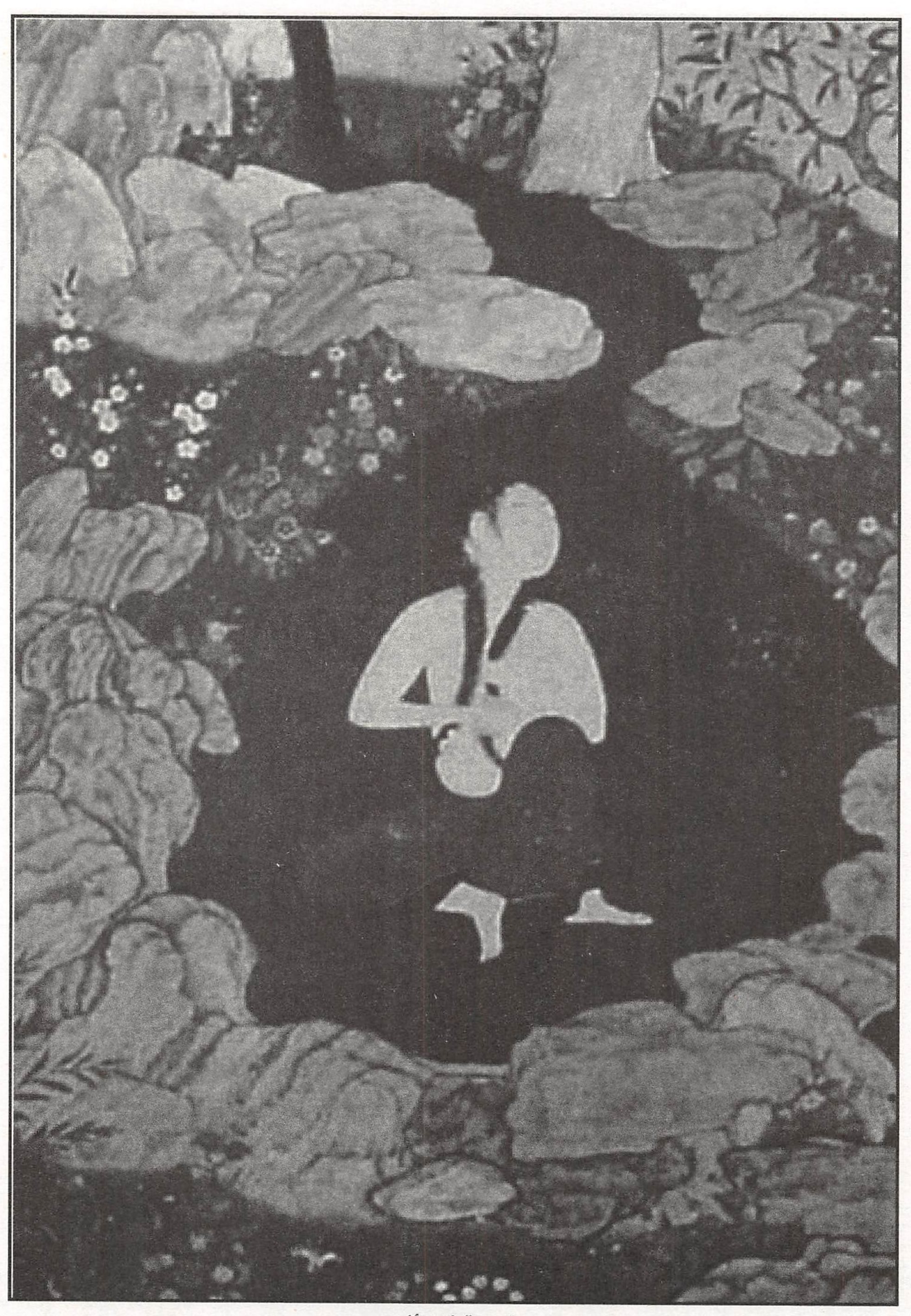
لوحة (١٢)

«خسرو يفاجيء شيرين وهي تستحم» منسوبة للمصور «سلطان محمد» ١٨×٢٨.٧سم

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة خسرو وشيرين - للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب» ، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ - ٩٥٠هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م)

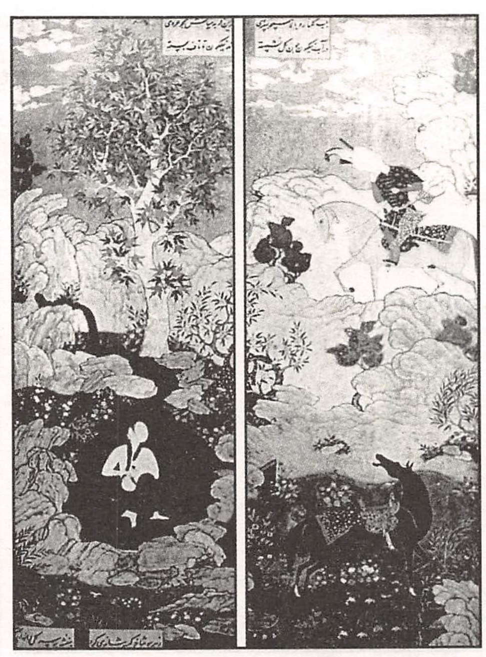
الصفحة رقم (٥٣) في متن المخطوط - ٢٥×٣٦سم - محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



لوحة (١٢ أ)

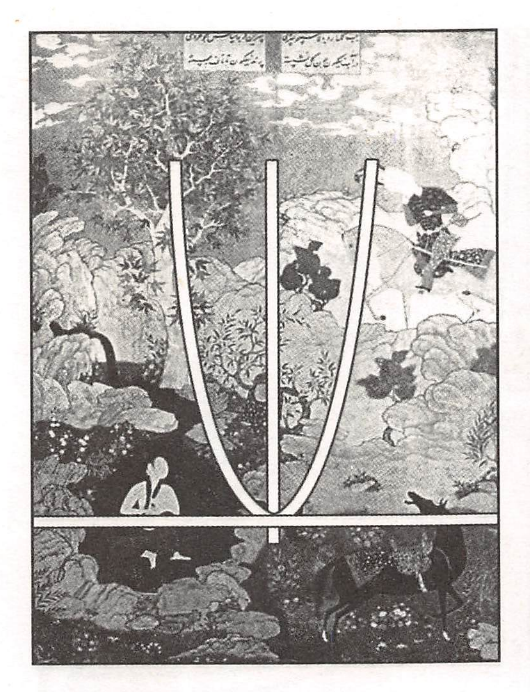
خسرو يفاجىء شيرين وهى تستحم

تفصيل - شيرين تستحم



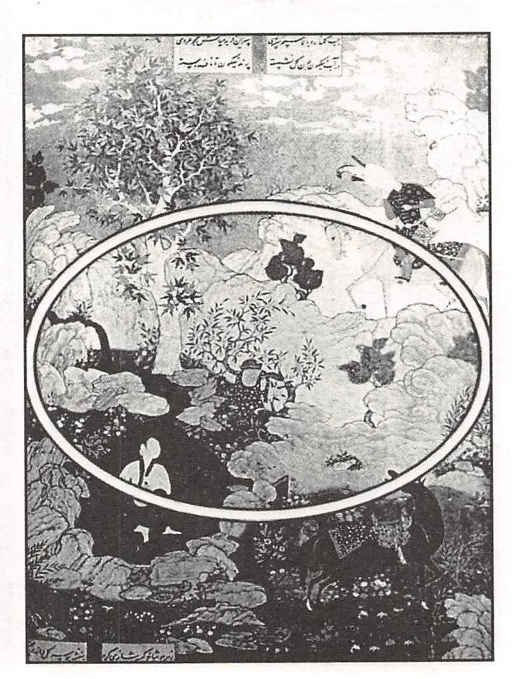
(شكل ٧ أ - لوحة ١٢)

«مصراعى المنمنمة»



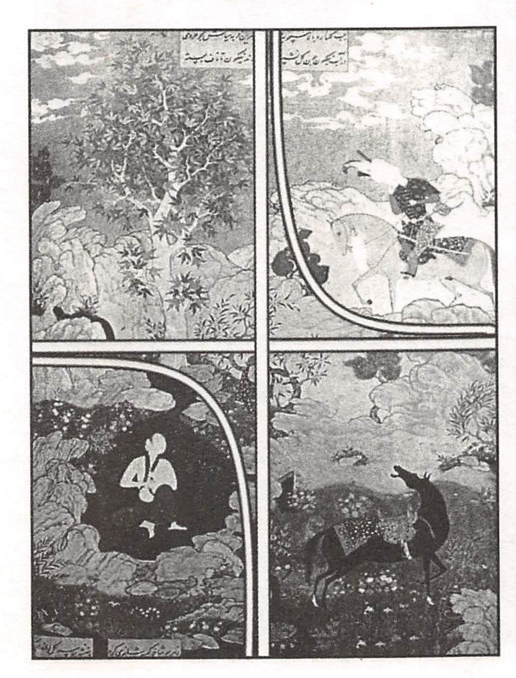
(شكل ٧ب - لوحة ١٢)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٧ جـ - لوحة ١٢)

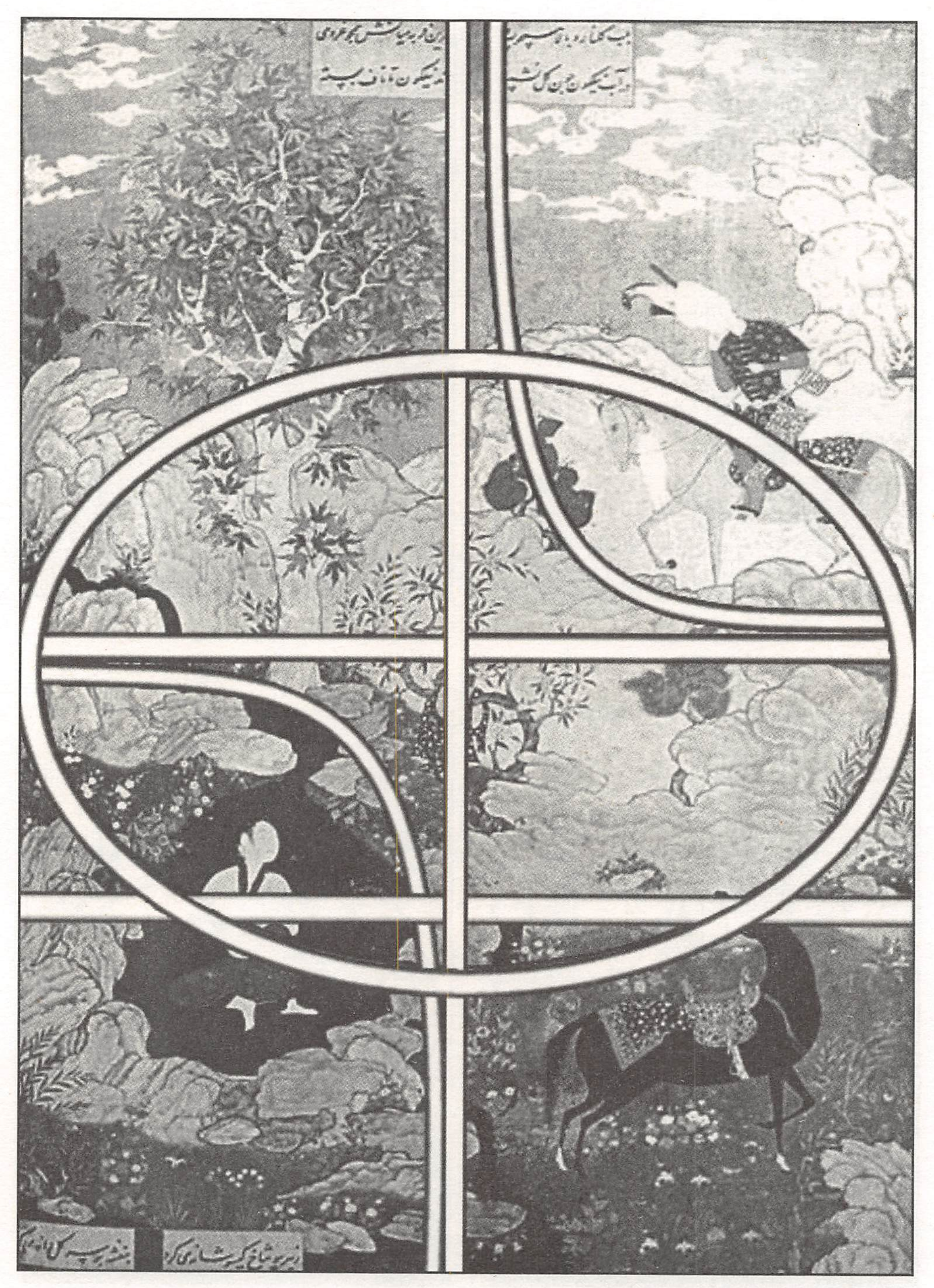
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٧ د - لوحة ١٢)

«منحنى القطع الزائد»

خسرو يفاجيء شيرين وهى تستحم



(شكل ٧ هـ. لوحة ١٢)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

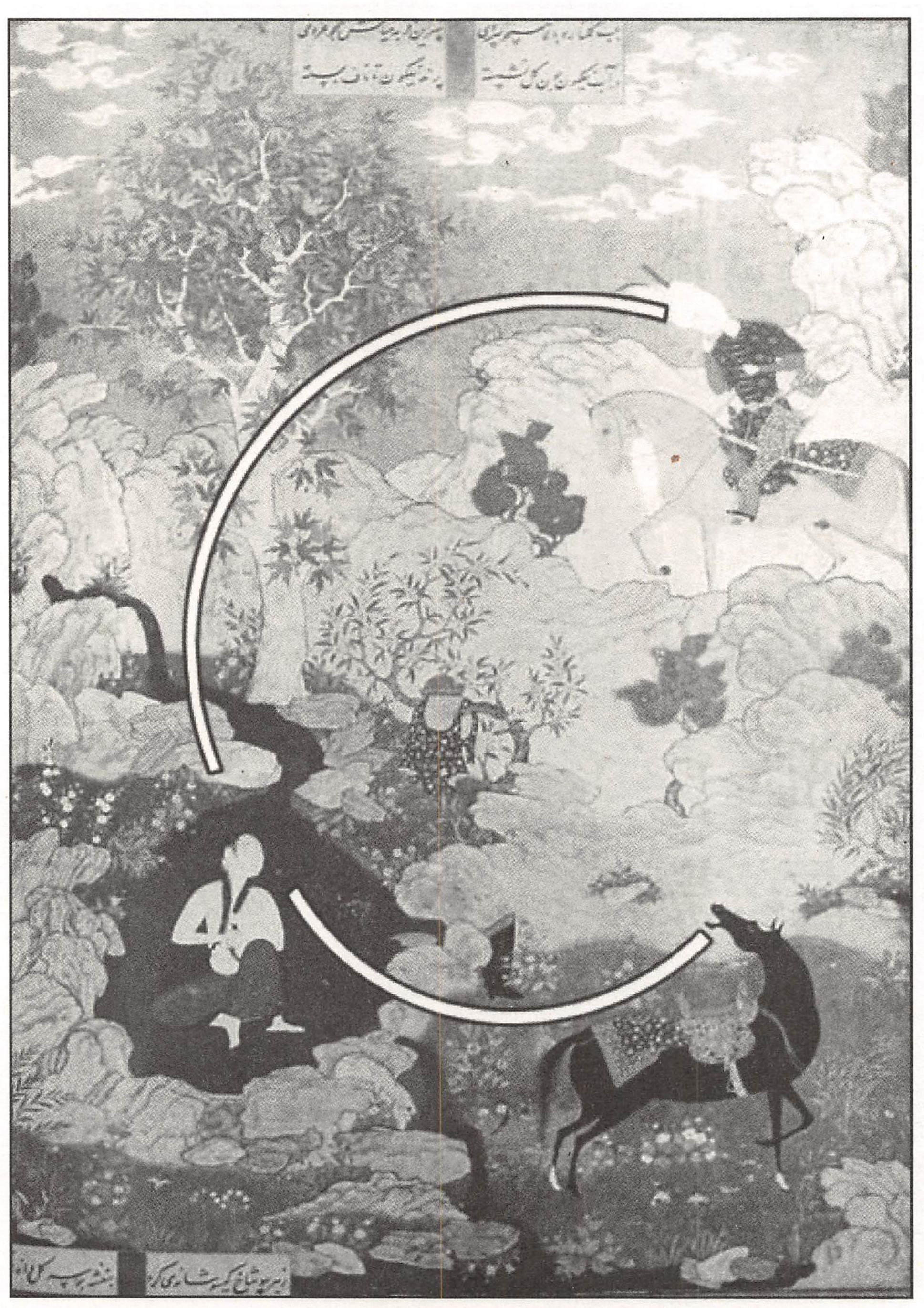
خسرو يفاجىء شيرين وهى تستحم



(شكل ٧ س - لوحة ١٢)

«المحاور الدائرية»

خسرو يفاجىء شيرين وهى تستحم



(شكل ٧ ص - لوحة ١٢)

«المنحنيات العرجونية»

خسرو يفاجىء شيرين وهى تستحم

عودة شاپور إلى خسرو

القصيدة

وهكذا التقى العاشقان عند النبع الذى كانت «شيرين» فيه تستحم، دون أن يتعرفا على بعضهما، وذهبت «شيرين» إلى بلاد الفرس، وذهب «خسرو» إلى بلاد الأرمن، فى اتجاهين متعاكسين، بعد فرار «خسرو» من غضب والده الملك، واستقبلته «مهين بانو» وجهزت له مخيماً ملكياً ليكون محلاً لإقامته، وعاد «شاپور» إليه، ليُعلِمهُ بما حدث عندما رأت «شيرين» صورته وكان ذلك:

فى ليلة إبهى من ليالى النيروز
ويا لها من ليلة! إنها أكثر جلاءً للأحزان من يوم العيد!
فقد علا الغناء فى مخيم الملك
بحضور عدة ندماء محبوبين.. ذوى طبائع حسنة..
وعلّق اللبّاد «اللألانى»(*)
حول المخيم الملكى..
كما علّقت داخل المخيم كله الروائح الطيبة
من البخور والعود والعنبر..
وأحضرو النبيذ الشهى.. الجالب للسعادة
كما وضعوا موقداً ذهبياً ممتلئاً بالنار(1)..

(*) «آلان» اسم مدينة فى تركستان.

(1) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص٩٣.

...

واضحى صحن المخيّم على مرمى البصر

روضة مكتظة بالنرجس والبنفسج..

فأنعشوا روح الدنيا

وقضوا الصباح فى تناول الصبوح..

ومزق عازفوا الصنج أستار العاشقين

بأوتاره الحريرية.. [1]

...

وبينما كان الملك ثملاً.. والشراب فى يد الساقى

وألحان المطربين. تشدو. كالبلبل النشوان..

دخلت متوردةُ وجناتَ.. وكأنها السّروة الباسقة..

من محبوبات «خسرو» بقلب سعيد..

قائلة: « إن خادمك «شاپور» بالباب يطلب الإذن..

فبم تأمر؟ يدخل أو يبتعد؟

فأراد «خسرو» أن يثب من مكانه فرحاً

لكنه سيطر على عقله مرة أخرى..

وأمر أن يدخلوه إلى مخيمه..

بينما كان قلبه يغلى من شدة القلق[2]..

فقد أنشطر قلبه فى صدره بسيف الخطر نصفين

بين الرجاء والخوف..

فطول الانتظار يفطر القلب...

ودخل المصور الشبيه «بمانى» فى فنه

وأخذ يزين الأرض بالقبلات..

فأعزه الملك بسطوته

وأجلسه.. وأخلى المخيم..

---

(١) المرجع السابق: ص٩٤.

(٢) المرجع السابق: ص٩٥.

وسأله عن أوصاف الجبال والوديان

والعجائب التى صادفته فى رحلته..

فحكى له كل ما صادفه من البداية إلى النهاية

وكل ما استطاع قوله..

فلما وصل بكلامه إلى ذلك الربيع الجديد (*)..

علت صيحة لا إراديه من «خسرو»..

وقال فى لهفة «خَبِّرنى».. كيف استعدت

ذات الطلعة المتلالئة.. مرة أخرى؟[1]

وبدأ «شاپور» فى وصف شيرين لـ «خسرو»...

المنمنمة : (لوحة ١٣)

«عودة شاپور إلى خسرو»

وهى من المنمنمات الفارسية الرائعة الجمال، التى تعكس مدى الثراء والأبهة الملكية فى ذلك العصر.

والمنمنمة منسوبة للمصور «أغاميرك»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ) - (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين».

الصفحة رقم ٥٧ فى متن المخطوط ـ ٢٥ × ٣٦ سم ـ ، مساحة المنمنمة ٢٠× ٢٩,٥ سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن الفنان استلهم القصيدة، وحقق مضمونها الأدبى، ليبدو فى الصورة «خسرو» فى مخيمه الملكى البالغ الثراء والأبهة، الملئ بالحركة والحيوية، جالساً على سجادة مرقشة وبجواره

(*) يشير الشاعر بالربيع الجديد إلى «شيرين».

(١) المرجع السابق: ص٩٦.

نديمه شـابور وقـد تحلّت رأسـه بعمـامـة صـفـوية، وريشـة ملكيـة(*). (انظر : اللوحـة ١٣أ)(**)

وبدا الندمـاء والملأ من حولهـمـا جالسين، فـى حـديقـة مـثل روضـة «مكتظة بـالنرجس والبنفسج» والأشجـار، جسدهـا المصـور فـردوسـاً أرضـيـاً، فى خيـال متدفق وجـو شاعـرى بهيج، يشـعـر المتـأمل فى الصورة بعـبق وعـبيـر رائحة الزهـور، والبـخور والعـود والعـنبر فيـما وصف الشاعر.

حتى الجبـال جعلها المصـور بلون البنفسج، لتبدو «رواسـى تمر مـر السحـاب»، ليكسب الصورة حسـاً تعبيرياً صوفيـاً أنطقها شعراً.

وبدا فى الـصـورة مـغنيـاً يتـوسط الروضـة، وحـولـه العـازفـون بالبـزق والناى والـصـنج، يؤدون ألحـانـاً مـزقـت «أسـتـار العـاشـقـين» فـيـمـا ذكـر الشـاعـر، وفـى أعلى الصـورة وقـف الحـراس على قـمـة الجـبل يحـرسـون «خـسـرو» ضـيـف مليكتـهم، ويبـدو عليـهم البـهـجـة والسعادة لاستماعهم الغناء وموسيقى العازفين.

(*) على أن تلك الريشـة ملكية، إلا أن الفنان على مـا يبـدو، كان يُحلى بهـا رؤوس الخاصـة من الملأ، بجانب الملوك والأمراء.

وقد اختلف شكل وهيئة «شابور» فى تلك الصورة، اختلافاً كلياً عن هيئته فى منمنمـة «عودة شابور إلى خسرو»، التى بدا فيها على هيئة كاهن مجوسى.

كما تشابهت تلك القصيدة فى مضمونها الشكلى، مع قصيدة أخرى ضمن قصائد المنظومة ، مما جعل الباحث يشك فى صحة اسم المنمنمة، فجاءت الترجمة الحرفية لمثويات الشعر المكتوب على المنمنمة، لتؤكد أن الصورة تُعبر عن مضمون القصيدة، وأن الشخص الجالس بجوار «خسرو» هو نديمه «شابور» . (انظر: اللوحتين ١١، ١٣)

مثنويات الشعر؛ حرفياً:

عابدٌ وساقى خمر فى اليد
وصوت البلابل مثل المغنى..
من يطلب عطاء شابور
على الباب لماذا يُصبح عبداً..
دخل القصر مثل ولد حر
فأسر قلب الملك العادل من المعشوقين..
من سرو الحلم نهض الملك الجميل
وسلك طريقاً آخر للعقل اللبيب..
أمر باحضاره إلى مجلسه
ومن حرارة القلب اشتعل قلب الشاه..

(**) تفصيل - خسرو وشابور فى المخيم الملكى.

وفى وسط الصورة ـ من الأسفل ـ انهمك أحد الخدم فى شواء اللحم، وإعداد الطعام لضيوف «خسرو» الذى جلس فى صدر المخيم يتبوأ مجلسه، وبجواره نديمه «شابور» .

وقد برع «أغاميرك» فى أن يحقق للمتأمل فى الصورة إحساساً بإيحاءٍ حركى يفيض حيوية، ليتيح انتقالا سهلاً للرؤية العينية فى أرجاء المنمنمة، وأضفى على الصورة بعداً جمالياً وتعبيرياً اقترب فيه من وصف الشاعر للمخيم، وجسد كل المعانى التى أرادها الشاعر تجسيداً، وصور لنا واقعاً اجتماعياً لمظاهر الأبهة الملكية، ومجالس الخلاء وما فيها من مناظر طبيعية خلابة، تعكس ولع الملوك بحب الحياة والجمال، وولع الفنان الفارسى بهذا الجمال الطبيعى، وتحويله إلى جمال فنى بديع.

كما تجلت براعته وقدرته الفائقة على مزج الألوان بانسجام ورقة بالغتين، جعلت المنمنمة تفيض بهجة وشاعرية تتناسب وفرحة «خسرو» بعودة «شابور» نديمه الخاص وكاتم أسراره، ليقص عليه من القصص وأخبار «شيرين».

وجاء تصميم هذا المخيم (*) الملكى البديع، وسط «حدائق ذات بهجة» تعبيراً فنياً جميلاً يفيض شاعرية وصوفية؛ وقد أفاض «أغاميرك» فى تزينه بتشكيلات أربيسكية بديعة، زخرف بها الخيام بنقوش خطوطها دقيقة، ألوانها منسجمة انسجاماً بديعاً، وأكملها بتوريقات نباتية رائعة الجمال بدت فى زهور الحديقة، وشجرة «الدلب» التى تبدو فى أعلى الصورة ـ من اليمين ـ شامخة على قمة الجبل، أدخلها الفنان ضمن هامش بديع مذهب، احتوى على أشكال لغزلان وأرانب برية، وتوريقات نباتية لزهور وأشجار، محققاً فى الصورة وحدة عضوية، مزج فيها بين الواقع والخيال مزجاً خلاقاً استبدل فيه الرؤية الواقعية، برؤية فنية جمالية، ليجسِّد خيالاً شاعرياً ممزوجاً بواقعية الصورة مزجاً بديعاً، بدا فى الانتقالات الضوئية لألوان مشرقة إشراقاً شاعرياً ساحراً.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

(*) ذكر «بنيون» أن «ميرك» قد وقَّع على قبة الخيمة، وإن كان هذا التوقيع ليس واضحاً، ورأى أنه استخدم الزهور والنباتات التى تغطى الأرضية بشكل زائد، وأسلوب سطحى غير ملائم!!
راجع: لورنس بنيون: قصائد نظامى، مرجع سابق، ص٢٠.

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٨ أ ـ لوحة ١٣).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٨ ب ـ لوحة ١٣).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٨ جـ ـ لوحة ١٣).

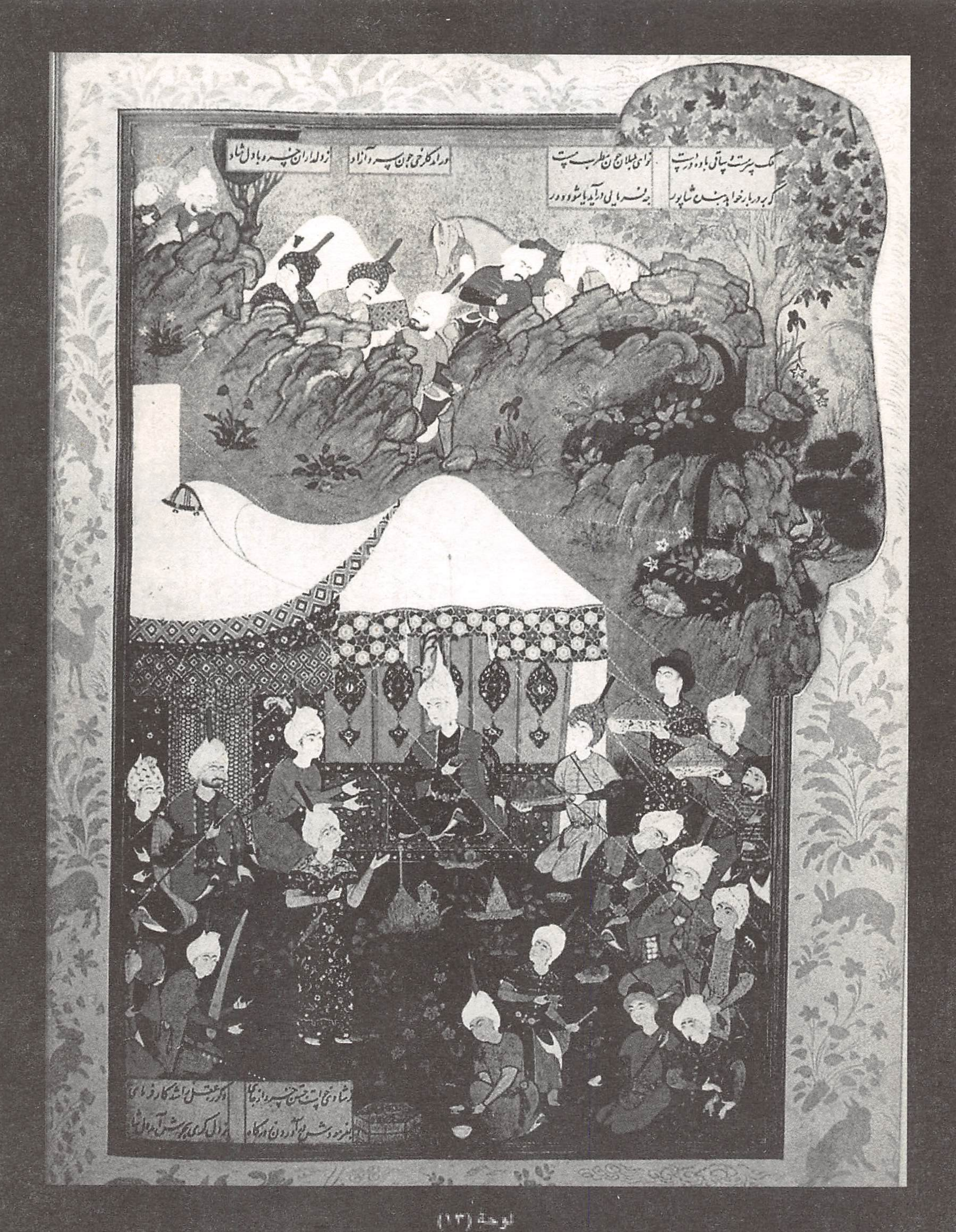
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٨ د ـ لوحة ١٣).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٨ هـ ـ لوحة ١٣).

المحاور الدائرية: (انظر : شكل ٨س ـ لوحة ١٣).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٨ص ـ لوحة ١٣).





لوحة (١٣)

«عودة شابور الى خسرو» منسوبة للمصوّر «آغاميرك»، ٢٠×٢٩.٥سم

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة خسرو وشيرين ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م)

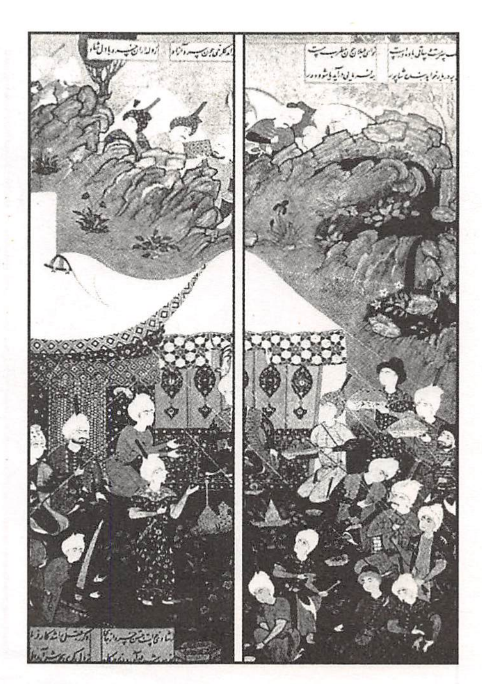
الصفحة رقم (٥٧) في متن المخطوط ـ ٢٥×٣٦سم ـ محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



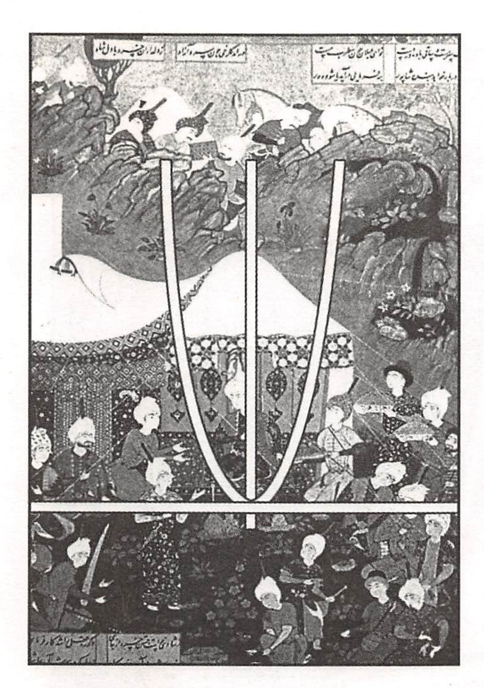
لوحة (١٣ أ)

عودة شاپور إلى خسرو

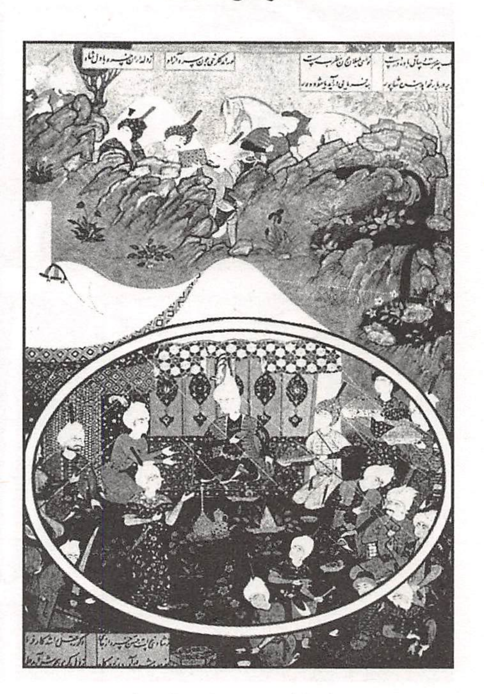
تفصيل - خسرو وشاپور فى المخيم الملكى



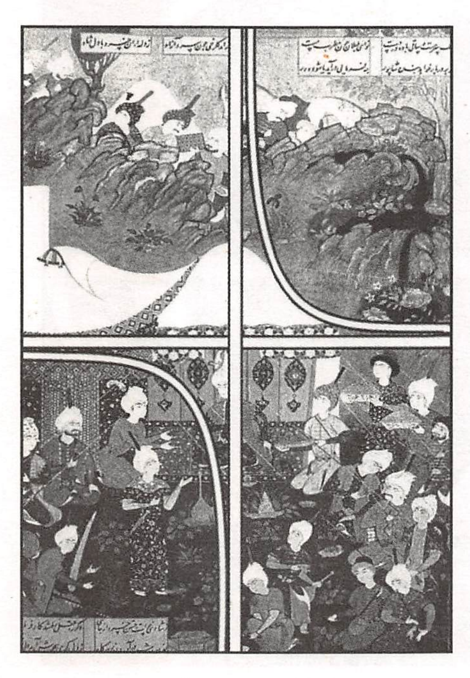
(شكل ٨ أ ـ لوحة ١٣)
«مصراعى المنمنمة»



(شكل ٨ ب ـ لوحة ١٣)
«منحنى القطع المكافئ»

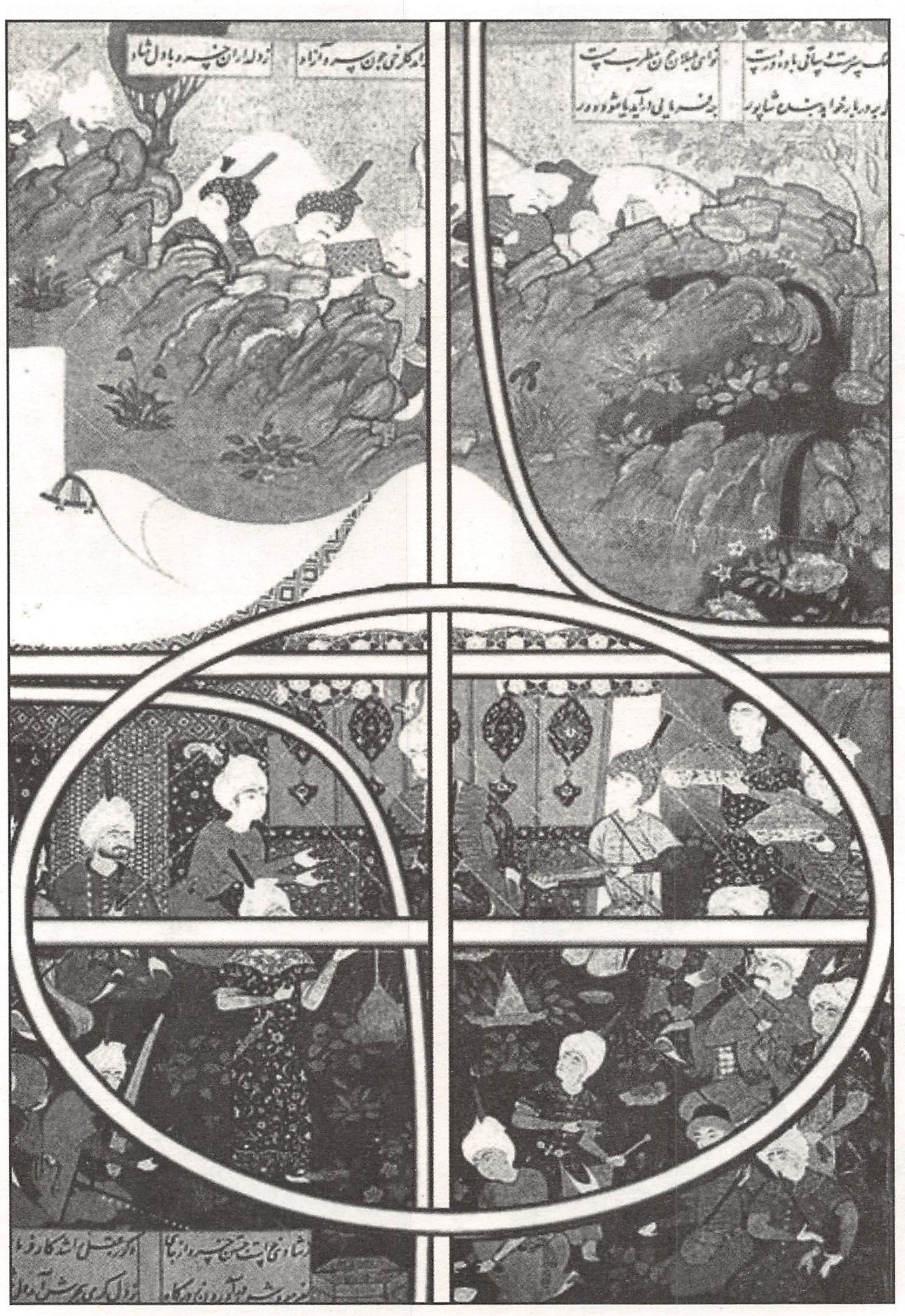


(شكل ٨ جـ ـ لوحة ١٣)
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٨ د ـ لوحة ١٣)
«منحنى القطع الزائد»

عودة شاپور إلى خسرو



(شكل ٨ هـ - لوحة ١٣)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

عودة شاپور إلى خسرو



(شكل ٨ س - لوحة ١٣)

«المحاور الدائرية»

عودة شاپور إلى خسرو



(شكل ٨ ص ـ لوحة ١٣)

«المنحنيات العرجونية»

عودة شاپور إلى خسرو

تتويج خسرو

القصيدة

قضى «خسرو» فى ديار «مهين بانو» أوقاتاً جميلة، منشغلاً بالشراب، واللهو، ومجالس الطرب، ولكنه إلى جانب ذلك كان يمسى بمرارة فراق «شيرين».

وتحدثت معه «مهين بانو» فى أمر «شيرين» واختفائها، فأخبرها أنها تقيم فى بلاده وأنه قرر إرسال رسول لاحضارها.

ورحل «شاپور» وتوجه إلى القصر الذى تقيم فيه «شيرين» وأركبها «كلكون» وقال لها: تهيئ للسفر كما أمر «خسرو پرويز» فتوجهت إلى حيث تحقق أحلام معشوقها(١).

وهكذا بدا أن العاشقين فى طريقهما إلى اللقاء، ولم تكد «شيرين» تأخذ طريقها إلى «خسرو» ، إذا برسول يصل إليه ليخبره أنباء سَمّل عينى والده وموته، وأنه صار الوارث الشرعى لعرش الأكاسرة.

فلما علم الملك الشاب أن قضاء الله
قد حكم على عرش والده «هرمز» بالانهيار..
توجه إلى دار ملكه.. ليجلس على العرش
وقد غمره السرور (٢)..

(١) راجع: عبد النعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٢٤٨، ٢٤٩.
(٢) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٢٥٠.

المنمنمة : (لوحة ١٤)

«تتويج خسرو»

وهى من المنمنمات الفارسية الرائعة، التى تؤكد على أن التصوير الصفوى كان فصل الخطاب فى الثراء الفنى والأبهة الملكية.

والمنمنمة منسوبة للمصور «أغاميرك»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠ هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م).

مخطوط « المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين».

الصفحة رقم ٦٠ فى متن المخطوط ـ ٢٥×٣٦سم ـ، مساحة المنمنمة ١٨,٢× ٢٩سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استلهم الحدث، وحقق فى الصورة مظاهر الابتهاج والحيوية، فى مثل تلك الاحتفالات ليجسّدها فى تعبير فنى بليغ فاق فيه ما ذكره الشاعر فى القصيدة.

ليبدو فى الصورة «خسرو» جالساً فى «إيوانه»(١) غاية فى السعادة والسرور، باعتلائه عرش الأكاسرة، الذى بدا أعلاه ستة شخوص، تبدو فى حركات أجسامهم حيوية وبهجة الاحتفال، والملأ من حوله على وجوههم علامات البهجة والسرور، بتتويج مليكهم المحبوب. (انظر : اللوحة ١٤ أ)(*)

وبثت الحركات المتنوعة للملأ، والخدم يحملون الهدايا، والمزاوجة بين المنحنى والحاد ـ للخطوط الموجية، والتشكيلات الأربيسيكية الهندسية ـ قدراً من الحيوية، فاض إيحاءً بنبض الحياة ، وجاءت الألوان سواء فى نقوش الزخارف، أو ملابس الأشخاص مرقشة فى توافق واختلاف وانسجام بديع، لتفيض الصورة بهجة تتناسب وفرحة الاحتفال.

---

(١) إيوان المدائن أو طاق كسرى، ينسبه أكثر مؤرخى العرب والفرس إلى «كسرى پرويز»، وبعضهم ينسبه إلى «كسرى آنوشيروان، وبعضهم يقول: تعاون على بنائه عدة ملوك، وكان اختلاف الرواة من وحدة الاسم؛ فكلا الملكين يسمى «خسرو». ويرجح «عبدالوهاب عزام» أن الذى بناه هو «كسرى آنوشيروان». راجع: الشاهنامه، الجزء الثانى، ص٢٤٣، وما بعدها.

(*) تفصيل ـ إيوان خسرو.

ويلمح المشاهد فى المنمنمة براعة المصور «أغاميرك» لتتجلى عبقريته فى تصميم إيوان «خسرو» وعرشه، فينشده غنائية بتشكيلات هندسية أربيسكية، وتنميقات بديعة الألوان، رقيقة الخطوط، كما زينه بنقوش رُسِمَ فيها ملكين مجنحين، فضلاً عن الكتابات الخطية بالغة الرقة والجمال، زينت حافته، واحتوت على دعاء للملك المظفر شاه «طهماسب» الذى أنجزت فى عهده أجمل مخطوطات الشعر الفارسى، لتنضم إلى مكتبة بلاطه الملكى، اضافة جديدة تفيض ثراءً فنياً لنفائس منمنمات التصوير الإسلامى.

ولعل تلك الأدعية التى زينت حافة الإيوان، كانت لمحة من الفنان ، تؤكد على حبه للشاه الذى كان بفضل رعايته للفن والفنانين، أن صار لهم كل تقدير واحترام، ربما أكثر مما كان فى عهود سابقة(*).

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى ، وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٩ أ ـ لوحة ١٤).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٩ ب ـ لوحة ١٤).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٩ جـ ـ لوحة ١٤).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٩ د ـ لوحة ١٤).

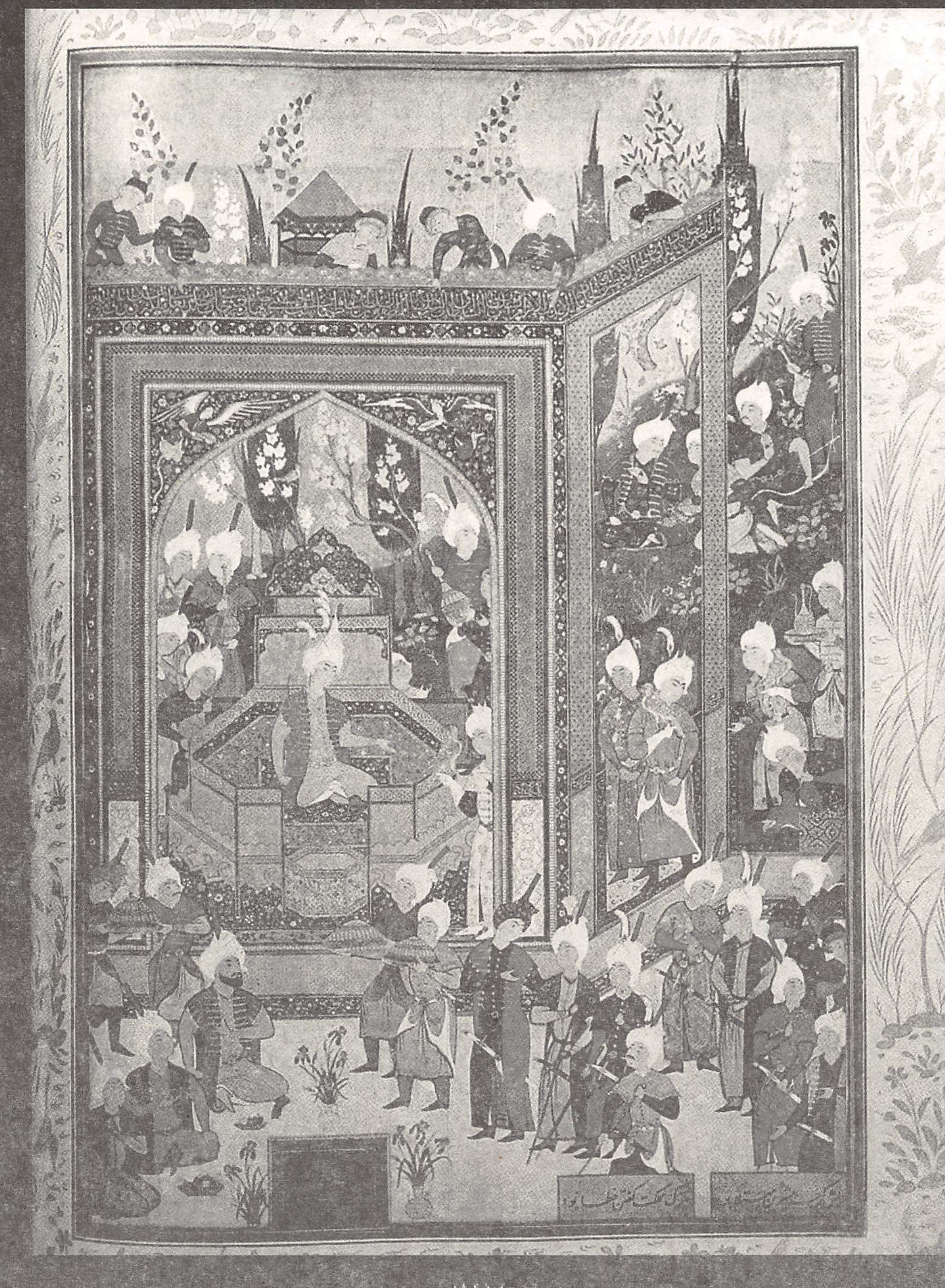
إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٩ هـ ـ لوحة ١٤).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٩س ـ لوحة١٤).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٩ص ـ لوحة١٤).



(*) رأى «بنيون» أن تلك اللوحة، واللوحتان «١٣، ١٥»، ربما يمثلوا حقيقة المجلس الخاص بالشاه «طهماسب». راجع: لورنس بنيون: قصائد نظامى، مرجع سابق، ص٢٠ .



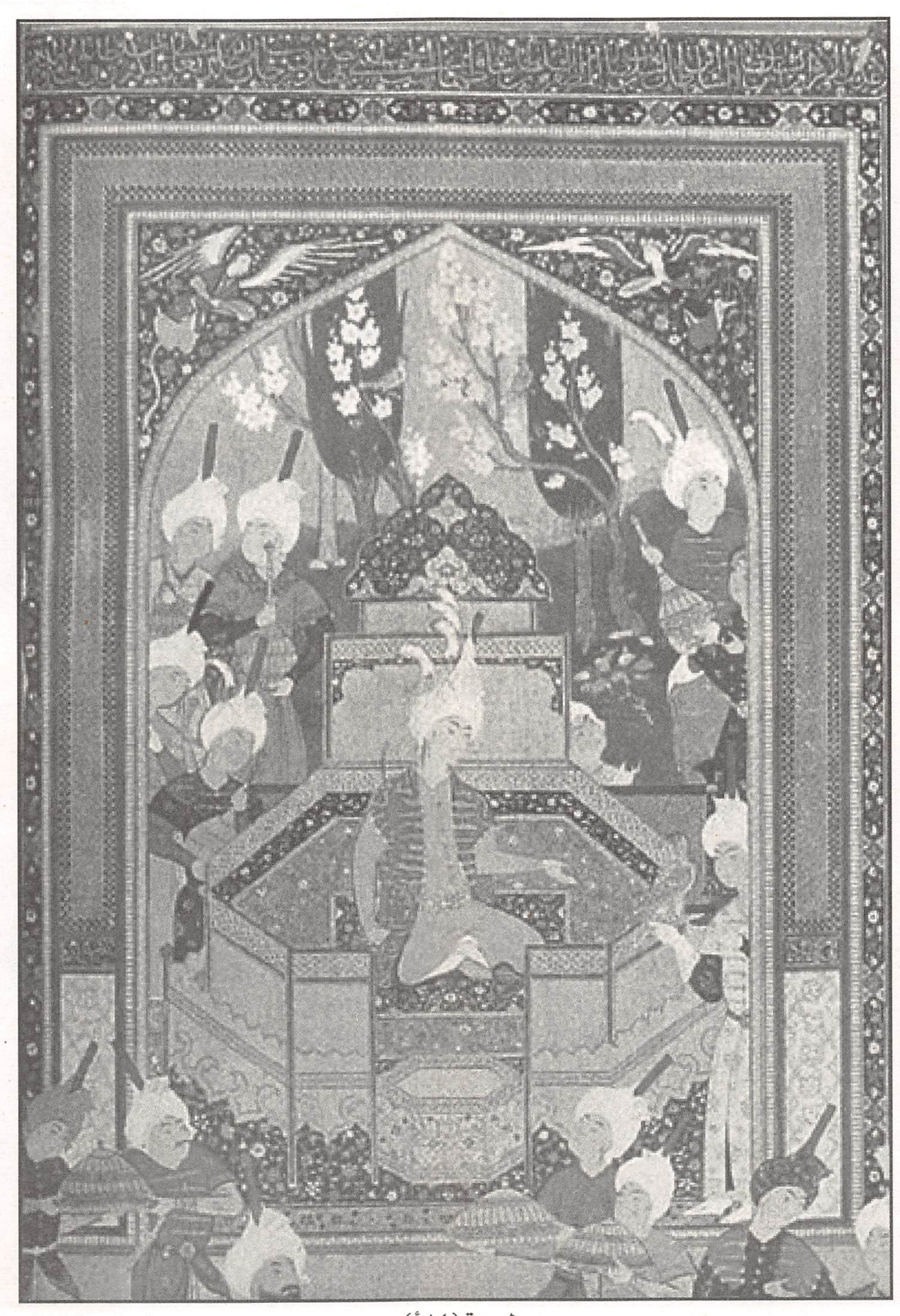
لوحة (١٤)

«تتويج خسرو» منسوبة للمصور «آقا ميرك»، ٢٩×١٨٫٣سم

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة خسرو وشيرين - للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ - ٩٥٠هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م)

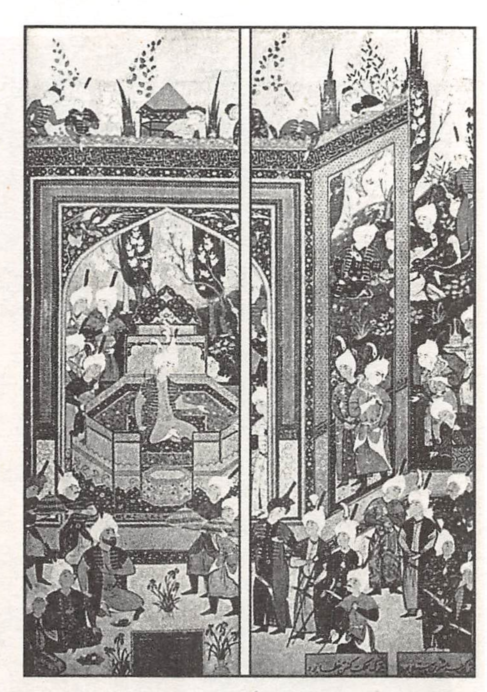
الصفحة رقم (٦٠) في رق المخطوط - ٢٥×٣٦سم - محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



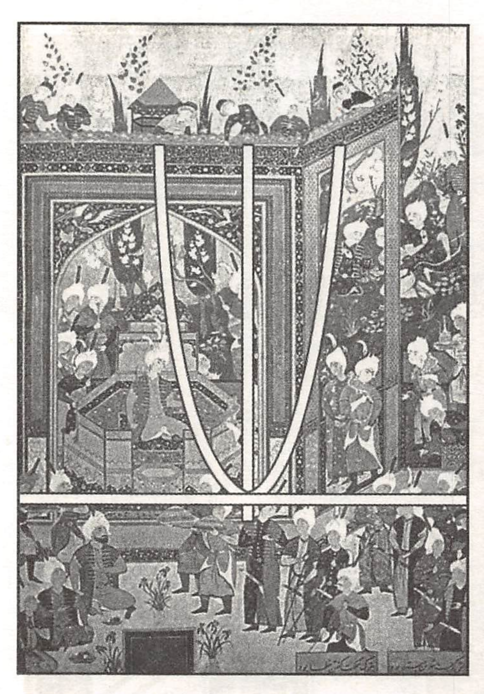
لوحة (١٤ أ)

تتويج خسرو

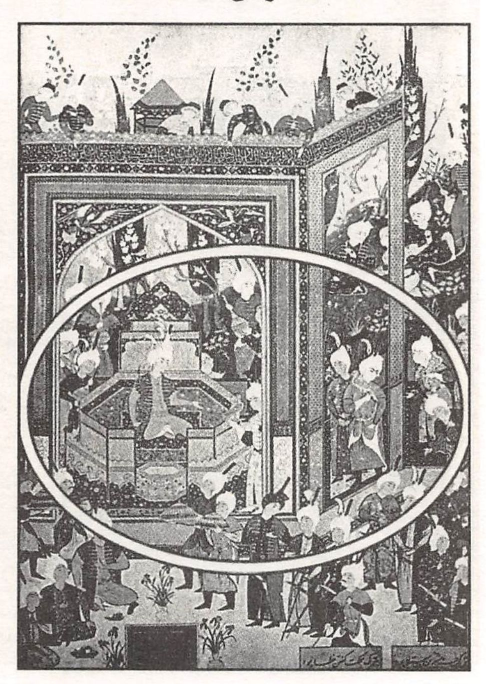
تفصيل - إيوان خسرو



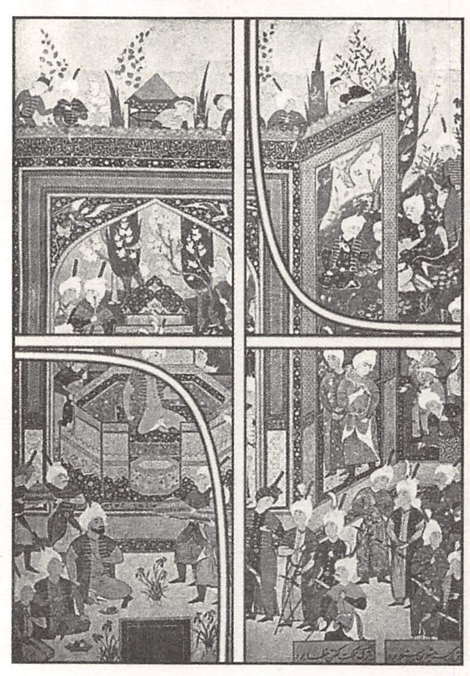
(شكل ٩ أ - لوحة ١٤)
«مصراعى المنمنمة»



(شكل ٩ ب - لوحة ١٤)
«منحنى القطع المكافئ»

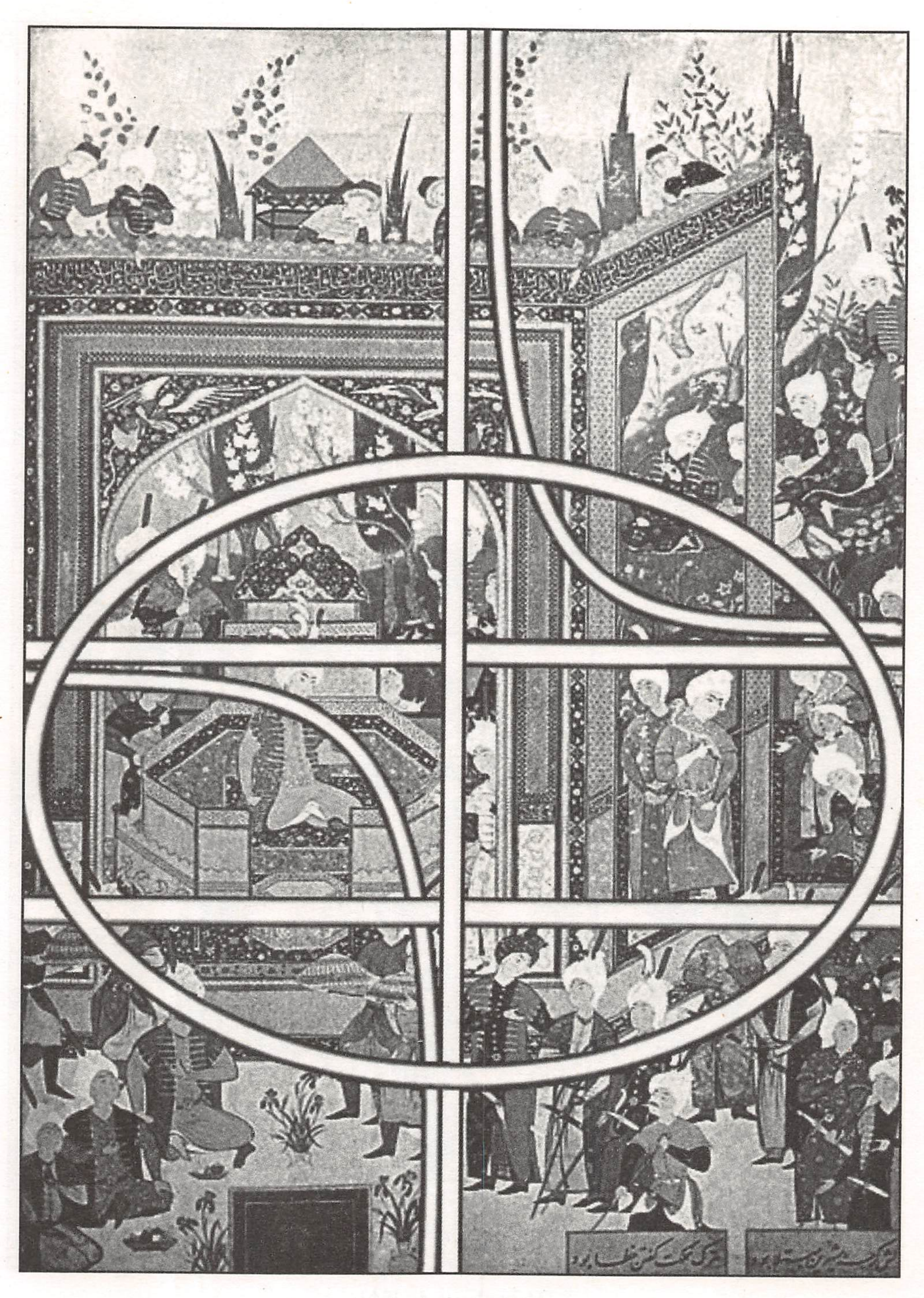


(شكل ٩ جـ - لوحة ١٤)
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٩ د - لوحة ١٤)
«منحنى القطع الزائد»

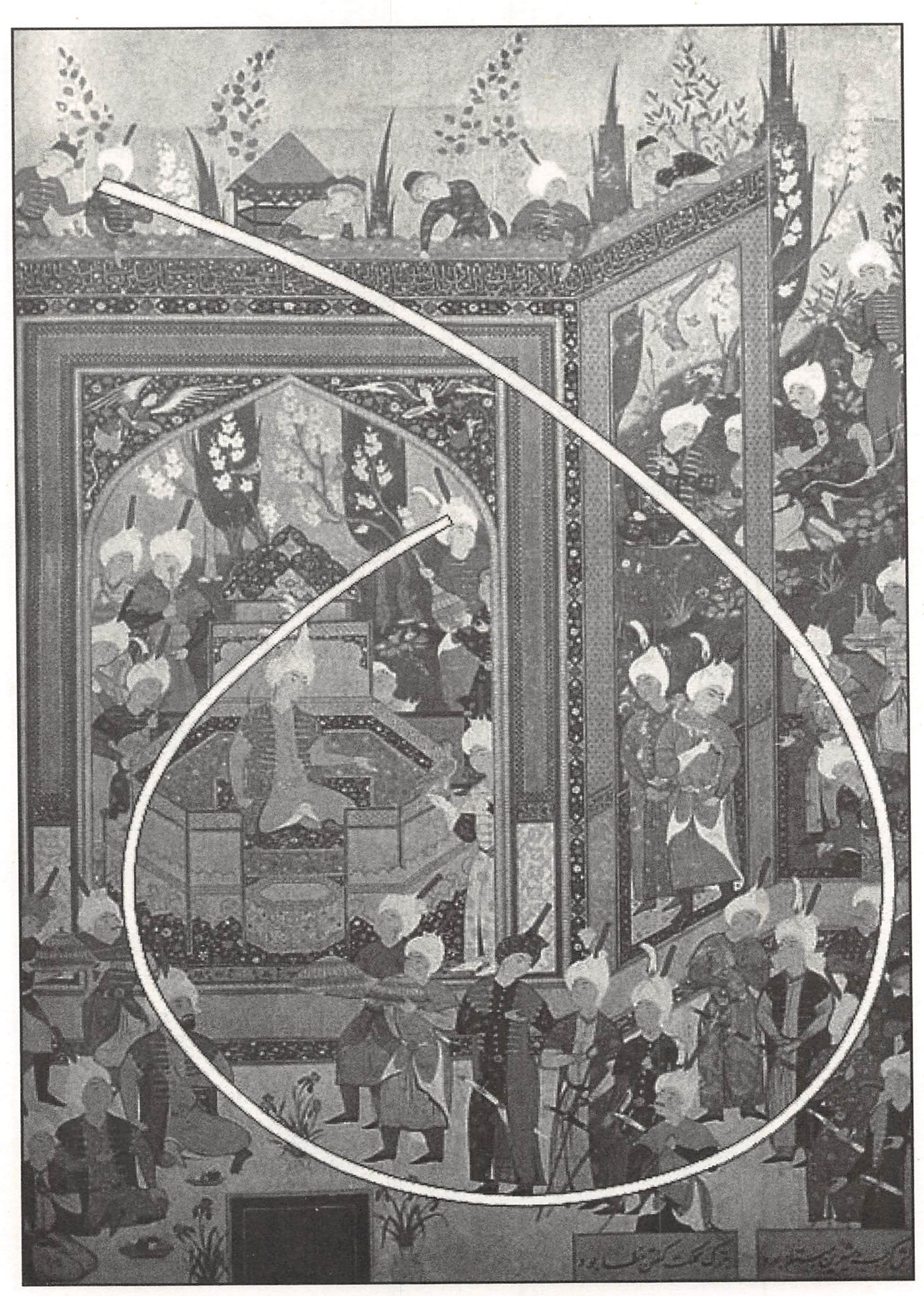
تتويج خسرو



(شكل ٩ هـ ـ لوحة ١٤)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

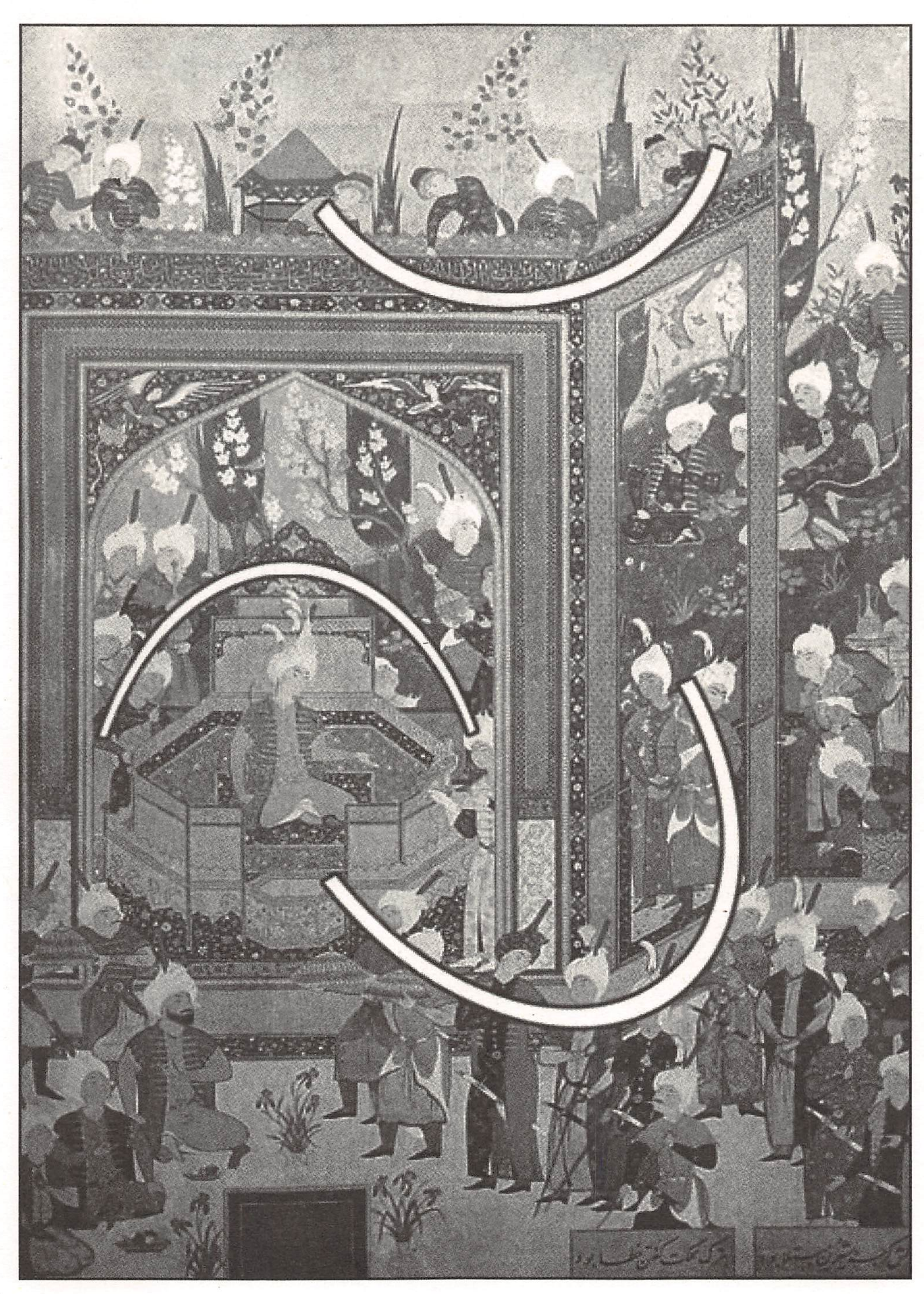
تتويج خسرو



(شكل ٩ س ـ لوحة ١٤)

«المحاور الدائرية»

تتويج خسرو



(شكل ٩ ص ـ لوحة ١٤)

«المنحنيات العرجونية»

تتويج خسرو

خسرو يصرع أسداً

القصيدة

كان «بهرام چوبين» القائد الذى تمرد على «هرمز» والد «خسرو پرويز» قد اغتصب «العرش» واضطر «خسرو» إلى الفرار، واتخذ من «آذربيچان» مقراً له، وفى ذلك الوقت، وأثناء أحد رحلاته للصيد التقى بمعشوقته الأرمينية «شيرين»:

ونظر كل منهما إلى صاحبه
حتى انهمرت الدموع من عينيهما..
فما كان «پرويز» يرغب فى فراق «شيرين»
وما كان «شبديز» يريد الابتعاد عن «كلكون»..
فأخذا يعزفان أوتار المحبة
ويتقصى كل منهما أخبار الآخر..
واستفسر كل منهما عن الآخر... بالأسلوب اللائق
وتناجيا قليلاً فى كل شىء..
...
وحلقا فى الهواء كالطيور
وامتطيا جواديهما.. وكأنهما طائران(١)
...

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص١١٥.

وقد اقترنا فى برج العشقان [1]

وطلب «خسرو» من «شيرين» استقباله فى محنته، فأرسلت إلى عمتها «مهين بانو» لتجهز قصراً ملكياً، يليق بمعشوقها الملك.

وعندما علمت «مهين بانو» بالخبر[2]

وادركت مضمون الطلب الملكى..

فتحت أبواب الضيافة بما فيها من متاع

والقث النثار على الشمس والقمر..

وانزلت «خسرو» فى قصر

لا تعدو أن تكون الطوبى غصناً من جناته.[3]

...

وأذنت لها أن تجلس مع الملك فى الميدان

وفى القصر بكل شجاعة..

بشرط الا تجلس معه فى خلوة

وأن تقول ما تراه أمام الجميع..[4]

وفى يوم نسماته ربيعاً، جهزا مخيماً ملكياً، ليخرجا معاً فى نزهة خلوية:

وجلسا يصغيان إلى صوت العود والمطرب..

وأحاط الغلمان والجوارى بالمخيّم

إحاطه الثريا بالقمر..

وجلس «خسرو وشيرين» فى مكان واحد...

...

وفجاةً

اقبل أسدٌ مفترسٌ... متوحشٌ[5]

---

(١) المرجع السابق: ص١١٦.

(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٣) المرجع السابق: ص١١٧.

(٤) المرجع السابق: ص١٢١.

(٥) المرجع السابق ص١٢٨.

يثير الغبار فى الهواء من خلفه...

وانقض على المعسكر.. كمن استبدّ به السكر(١)

ووثب بالقرب من المخيّم

وتوجه نحو «خسرو» بسرعة..

فانقض الملك - وهو فى حاله سكرهِ -

على الأسد فى الحال..

وهو لا يرتدى إلا قيمصه ... دون درع أو سيف..

وشد القوس حتى شحمة اذنه بقبضته

وأطلق رمحه على الأسد فأصماه..(٢)

المنمنمة: (لوحة ١٥)

«خسرو يصرع أسداً»

وهى من المنمنمات الفارسية التى تعكس تجسيد مصورى المنمنمات الإسلامية لولع شعراء الفرس بإضفاء قوة أسطورية على حكامهم، لتذكرنا بأساطير الحضارات القديمة فى «آشور والهندواليونان».

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»، وهى من منجرات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» بين سنتى (١٠٢٩-١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠-١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين».

الصفحة رقم ٥٨ فى متن المخطوط ٢٣×٢، ٣٦سم، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم مضمون القصيدة، وحقق ما أراده الشاعر من إضفاء قوة أسطورية على الملك الساسانى «خسرو پرويز» ليجسّده فى صورة البطل العاشق.

---

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٢) المرجع السابق: ص١٢٩.

وأراد الرسام تعبيراً أكثر خيالاً وأسطورية، فصوره ثملاً مرتدياً غلالة، شاخصاً عينه فى نظرة صوفية، قابضاً بيسراه رأس الأسد، رافعاً يمينه، فى سبيله أن يصمى هذا الأسد، الذى أثار الغبار حول المخيم، وفر الجند خوفاً منه... الواحد تلو الآخر!

ليبدو فى الصورة أليفاً، ينظر إلى «خسرو» وقد جحظت عينه، ليصير متوسلاً الرحمة والعفو، فلم يعد بعد قبضة الملك «أسدٌ مفترسٌ... متوحشٌ». (انظر : اللوحة١٥أ)(*)

وقد قسم المصور المنمنمة إلى مصراعين اشتملا المشهد، بدا فى مصراعها الأول، «شيرين» تنظر إلى «خسرو» وهو يصرع الأسد، فى التفاته تنصت فيها لحديث أحد الخدم، ويجوارها جاريتان، إحداهن تضع إصبعها فوق شفتيها، والأخرى تنظر المشهد وقد خيّم عليها الصمت، ليبدو الجميع فى حالة انبهار وتعجب من شجاعة الملك الذى صرع أسداً وهو ثَمِل . (انظر : اللوحتين ٣٠، ٣١)

أما الثانى، فاحتوى اثنتين منهن وقد جلستا لإعداد شىء من الطعام ، والثالثة تنظر فى صمت تستشرف فيه ما بعد المشهد، وصمت آخر؛ بدا فى تأمل أحد الحراس، خلف الخيام واقفاً.

وأما الصقر، فعلى جذع شجرة لم تروعه آثار الغبار، هو صقرٌ .

وهكذا جسّد المصوّر ما أراده الشاعر خيالاً بديعاً، ليحقق التحاماً وثيقاً بين الصورة الشعرية، والصورة المرسومة، تجسيداً ممزوجاً بواقعية الشكل.

ليزيده خيالاً فى مخيّم منسق تنسيقاً جميلاً، أنشده بتشكيلات أربيسكية بديعة، لنقوش خطية دقيقة، وألوان رقيقة منسجمة، لتحقق مع التوريقات النباتية على أرض المشهد، ورسوم السجاد، تناغماً إيقاعياً أشاع فى الصورة إيحاءً حركياً، متوازناً مع الخطوط الموجية فى صخور جانب المخيم، ليضفى على المنمنمة قدراً من الحيوية يبث فى نفس المتذوق، مزيداً من الانسجام الحى بين الخيال الإبداعى، والواقع المرئى.

ولعل تصميم هذا المخيم، يؤكد على خصائص التصوير الصفوى فى «أصفهان» واختلافه عن رسوم مخيمات «تبريز». (انظر: اللوحة ١٣)

(*) تفصيل - قوة اسطورية.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر: شكل ١٠أ - لوحة ١٥).

منحنى القطع المكافئ: (انظر: شكل ١٠ب - لوحة ١٥).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١٠ب - لوحة ١٥).

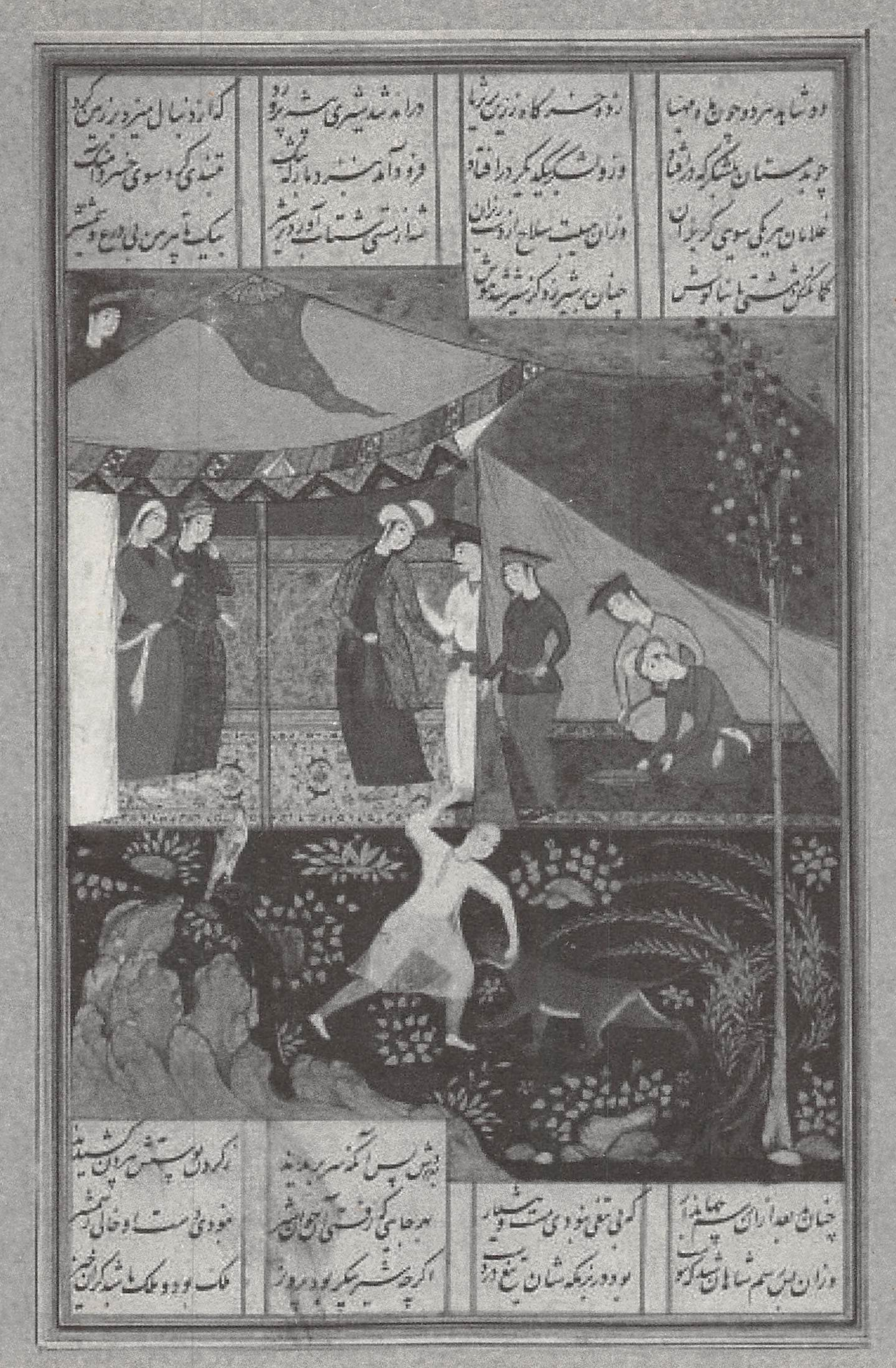
منحنى القطع الزائد: (انظر: شكل ١٠د - لوحة ١٥).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر: شكل ١٠هـ - لوحة ١٥).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١٠س - لوحة١٥).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١٠ص - لوحة١٥).





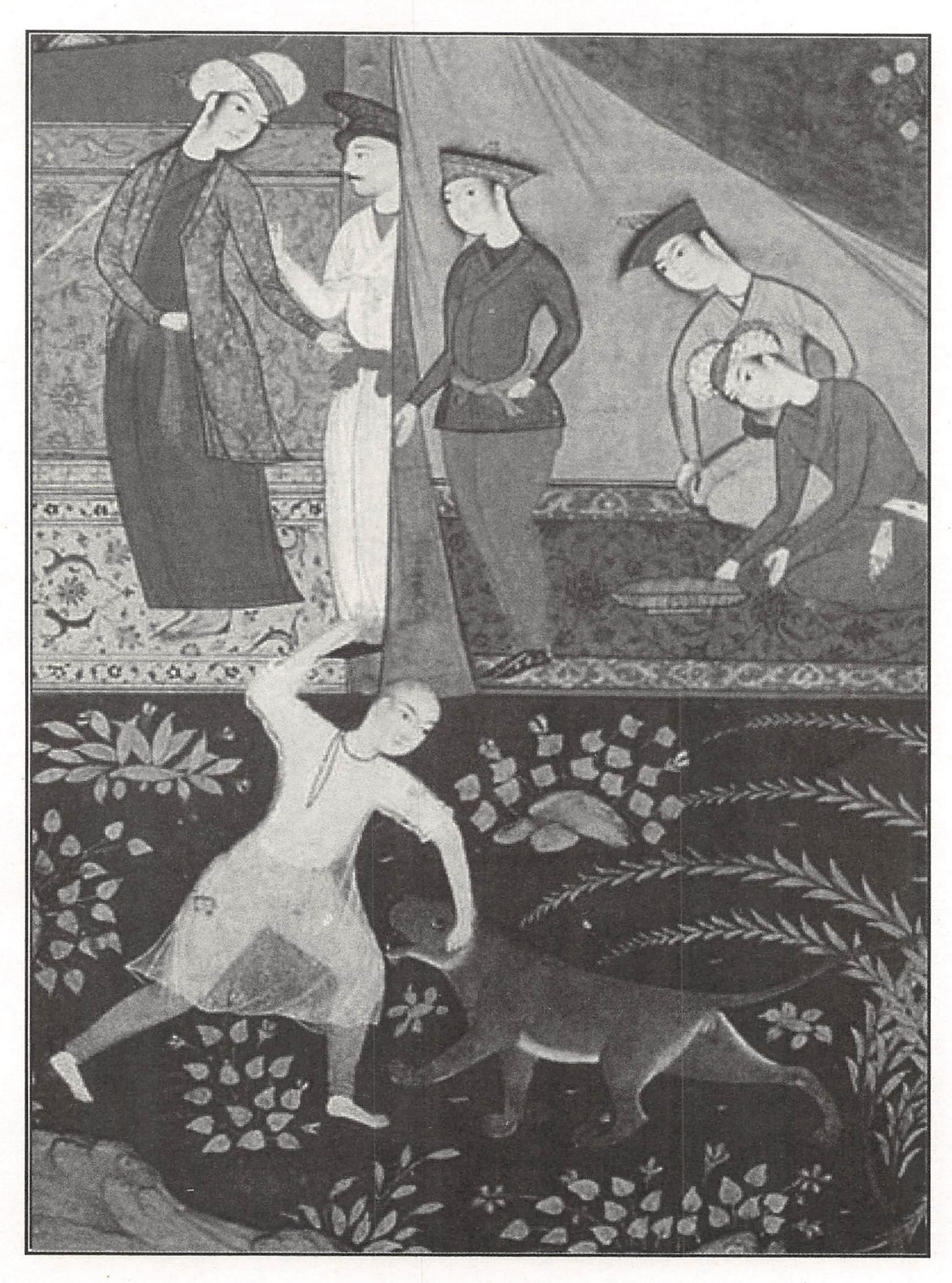
لوحة (١٥)

«خسرو يصرع أسداً» منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»

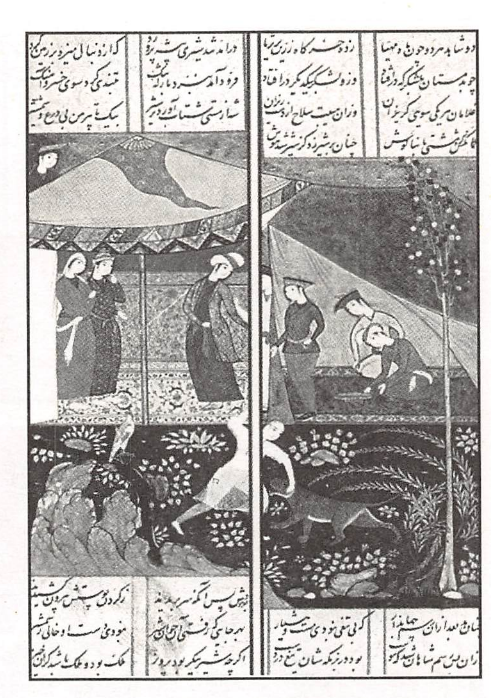
مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة خسرو وشيرين - للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب»، «أصفهان»، بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

الصفحة رقم (٥٨) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦.٢سم -، محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية»، الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩

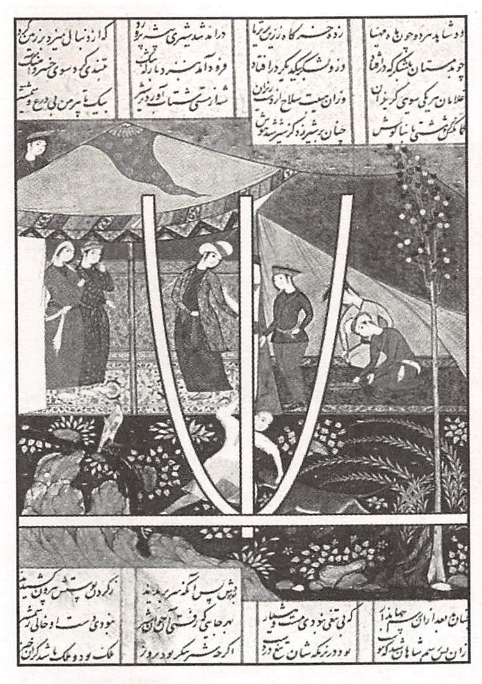


لوحة (١٥ أ)
خسرو يصرع أسداً
تفصيل ـ قوة أسطورية



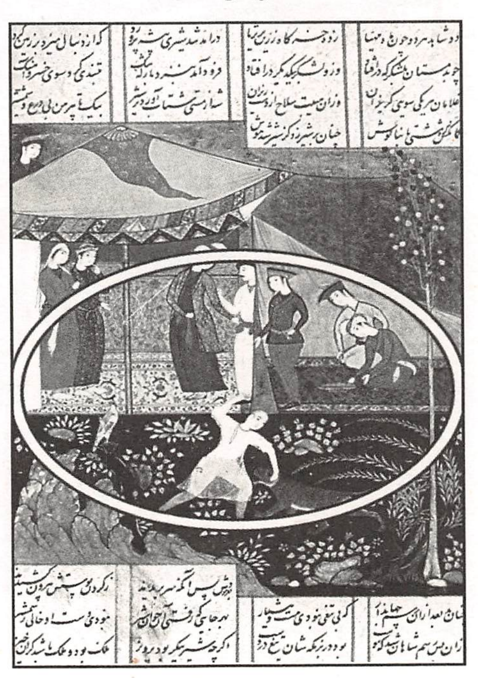
(شكل ١٠ أ - لوحة ١٥)

«مصراعى المنمنمة»



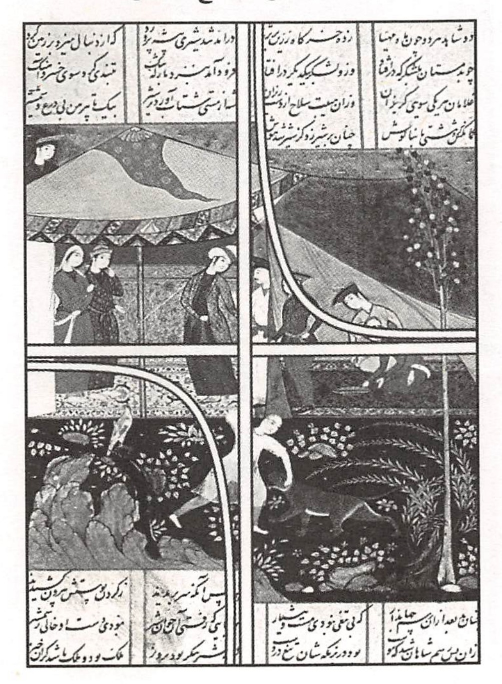
(شكل ١٠ ب - لوحة ١٥)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ١٠ ج - لوحة ١٥)

«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١٠ د- لوحة ١٥)

«منحنى القطع الزائد»

خسرو يصرع أسداً



(شكل ١٠ هـ. لوحة ١٥)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

خسرو يصرع أسداً



(شكل ١٠ س - لوحة١٥)

«المحاور الدائرية»

خسرو يصرع أسداً



(شكل ١٠ ص - لوحة١٥)

«المنحنيات العرجونية»

خسرو يصرع أسداً

خسرو وشيرين يستمعان لحكايات شاپور والفتيات

القصيدة

وفى ليلة مضيئة.. فاقت النهار نوراً..

كانت الدنيا متألقة بالقمر الوضّاء..(١)

...

وحمل نسيم الرياض وعطر الرياحين

رسالة من «خسرو» إلى شيرين

تقول:

«هل نصادف ليلةً أفضل من هذه الليلة

وهل نتنسّمُ عبيراً أنضرَ من هذا العبير..

فلماذا نرى ألوان الوصال من بعيد؟

ليت الجوّ كان نوراً .. نُبصر فيه..

ولماذا لا نستمتع بالضحك والجو معتدل

ولماذا لا نسوّى خبزنا والتنور ملتهب..

فلن يطلع علينا كل يوم ربيع.. من جديد

ولن يقع فى شركنا صيد كل ساعة»..(٢)

---

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص١٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص١٢٣.

واقاموا عرش ملك الملوك فى ناحية

وانتصب حوله عدة غلمان.. من ذوى الوجوه الجميلة..

اما شمس عبدة الأوثان (*) فجلست فى ناحية أخرى[1]..

وحولها عشرة من وصيفاتها الجميلات..

لتحكى كل واحدة منهن قصة..

...

وعندما جاء الدور على «شاپور» فى الكلام

اضفى على الكلام روحاً جديدة للعشق[2]..

...

المنمنمة: (لوحة ١٦)

«خسرو وشيرين يستمعان لحكايات شاپور والفتيات»

وتلك المنمنمة الرائعة كسابقتها تعكس الثراء الفنى والأبهة الملكية فى العصر الصفوى، كما تصور حب الملوك لمجالس السمر وحكى الندماء.

والمنمنمة منسوبة للمصور «أغاميرك»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠ هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين».

الصفحة رقم ٦٦ فى متن المخطوط ـ ٢٥ × ٣٦سم ـ ، مساحة المنمنمة ١٨× ٣٠سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استلهم مضمون ما ورد فى القصيدة، لينطق الصورة شعراً، الأمر الذى يستشعر فيه المتأمل ـ فى المنمنمة، سماع القصص والحكايات التى جاءت على لسان الفتيات و«شاپور» الذى بدا فى الصورة جالساً على يسار «خسرو» يقص حكايته، وخلفه «عدة

(*) كناية عن شيرين.

(١) المرجع السابق: ص١٢٤.

(٢) المرجع السابق: ص١٣٦.

غلمان من ذوى الوجوه الجميلة، بينما «الفتيات العشرة الحسان، جالسات على يمين «شيرين»، ينصتن لحكاية «شابور»، فى لهفة وترقب بدت على ملامح وجوههن، وحركات أيدهن.

وقدجعل المصوِّر «خسرو وشيرين» فى صدر المنمنمة يجلسان على مقعد وثير أنشده بزخارف أربيسكية دقيقة، وتشكيلات خطية على حافته - أعلى الدَرج -، ليبدو عليهما الاهتمام والتعجب فى سماع القصص والحكايات. (انظر: لوحة ١٦ أ)(*)

وفى أسفل الصورة بدت بركة يسبح فيها ثلاث أوزات، ويقف بجانبها أحد الخدم منحنياً، يحمل على ما يبدو شمعدان، مرتدياً على رأسه قبعة، ويلاحظ أن زيه يختلف عن الزى الفارسى الإسلامى الذى يرتديه شخوص المنمنمة(**).

ويؤكد «أغاميرك» مرة أخرى على عبقريته فى تصميم إيوان «خسرو» بتشكيلات أربيسكية بديعة فزينها بكتابات خطية بالغة الرقة والجمال، احتوت على أبيات من الشعر. (قارن التصميم فى: اللوحة ١٣)

منشداً المنمنمة بتوريقات نباتية رائعة تجلت فى رسوم الاشجار التى ازدانت بها حديقة القصر، وملابس الغلمان والفتيات، التى رقشها بنقوش بديعة، مختلف ألوانها فى غنائية، تعكس فرحة الابتهاج والسعادة فى هذا اللقاء الممتع، لتفيض الصورة سحراً وشاعرية.

وكأن المصوِّر لم يكتف بتجسيد ما أراده الشاعر، فجاء تعبيره حدس صوفى جميل، لمشهد بديع، أراد فيه فردوساً أرضياً، لتجليات خيال متدفق، فصور «خسرو وشيرين» جالسين فى ابتهاج ونعيم، على مقعدهما الوثير، متكئين على الأرائِك، والولدان حولهم يطوفون.

(*) تفصيل - خسرو وشيرين يستمعان الحكايات.

(**) ربما كان ذلك بداية ظهور التأثير الأروبى الذي طرأ علي التصوير الصفوى، ولاسيما في مدرسته الفنية الثانية، أثناء فترة حكم الشاه «عباس الأول»، ليزداد هذا التأثير في عصر خلفائه؛ الأمر الذي أكد عليه «براون»* حين رأى أن قيام الدولة الصفوية في «إيران» كان بدءاً لدخولها «فى المجال الدولى، وميلاد العلاقات بينها وبين سواها من الدول»**.

* براون: الأدب الفارسى فى العهد الحديث، ص٢٤.

** راجع: ت. كويلرينج: الشرق الأدنى، ترجمة «عبد الرحمن محمد أيوب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٢٤٠.

أمـا تأثيـر فـن «المثنوى» والفـكر الرياضى وتـصـمـيـمـات المحـاور الدائرية والمنـحنيـات العـرجونيـة فـى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبيـر الفنى، فقـد حققه المصـوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصرأعى المنمنمة: (انظر: شكل ١١ أ ـ لوحة ١٦).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ١١ ب ـ لوحة ١٦).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١١ جـ ـ لوحة ١٦).

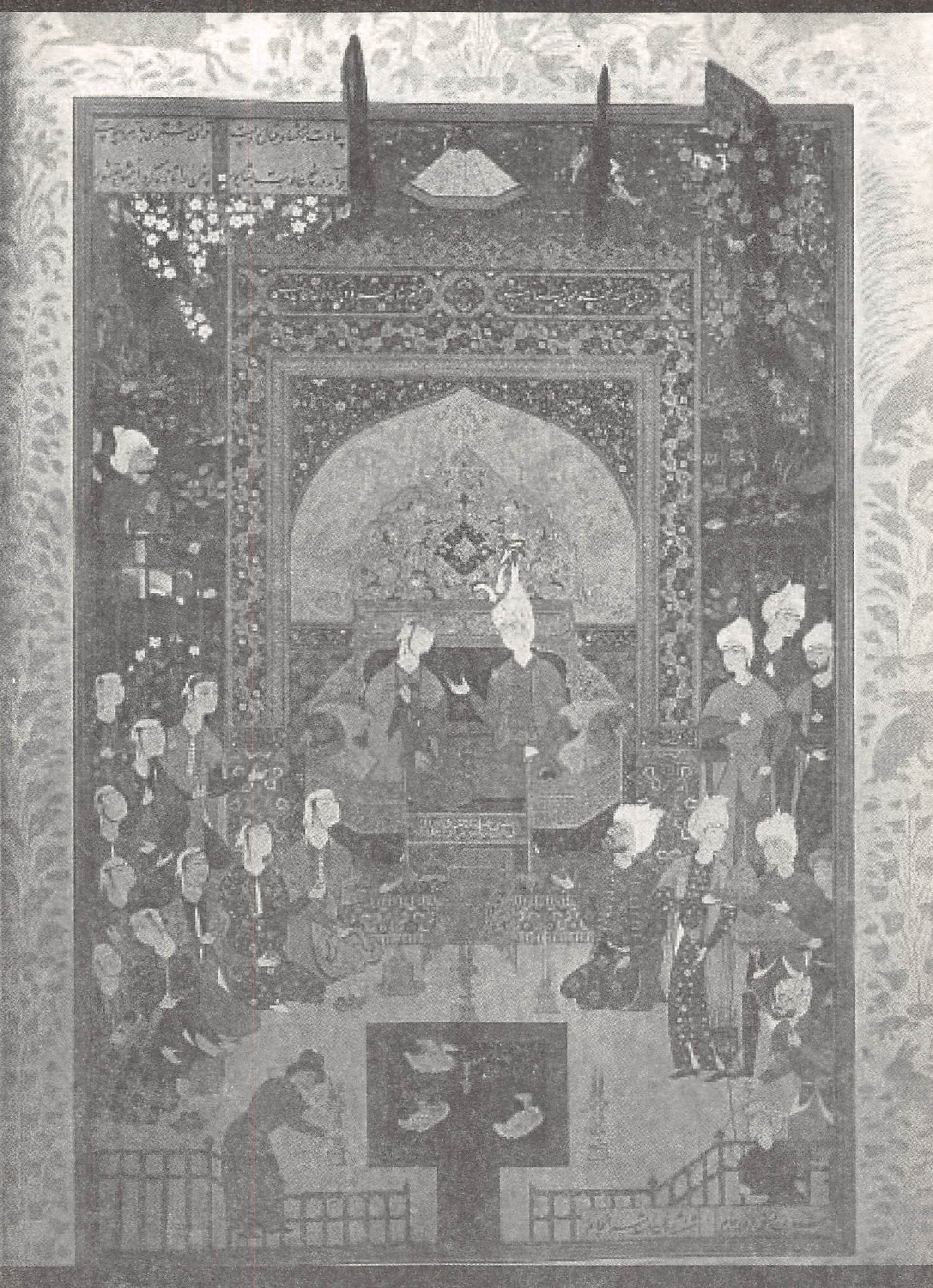
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ١١ د ـ لوحة ١٦).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ١١ هـ ـ لوحة ١٦).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١١س ـ لوحة١٦).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١١ص ـ لوحة١٦).





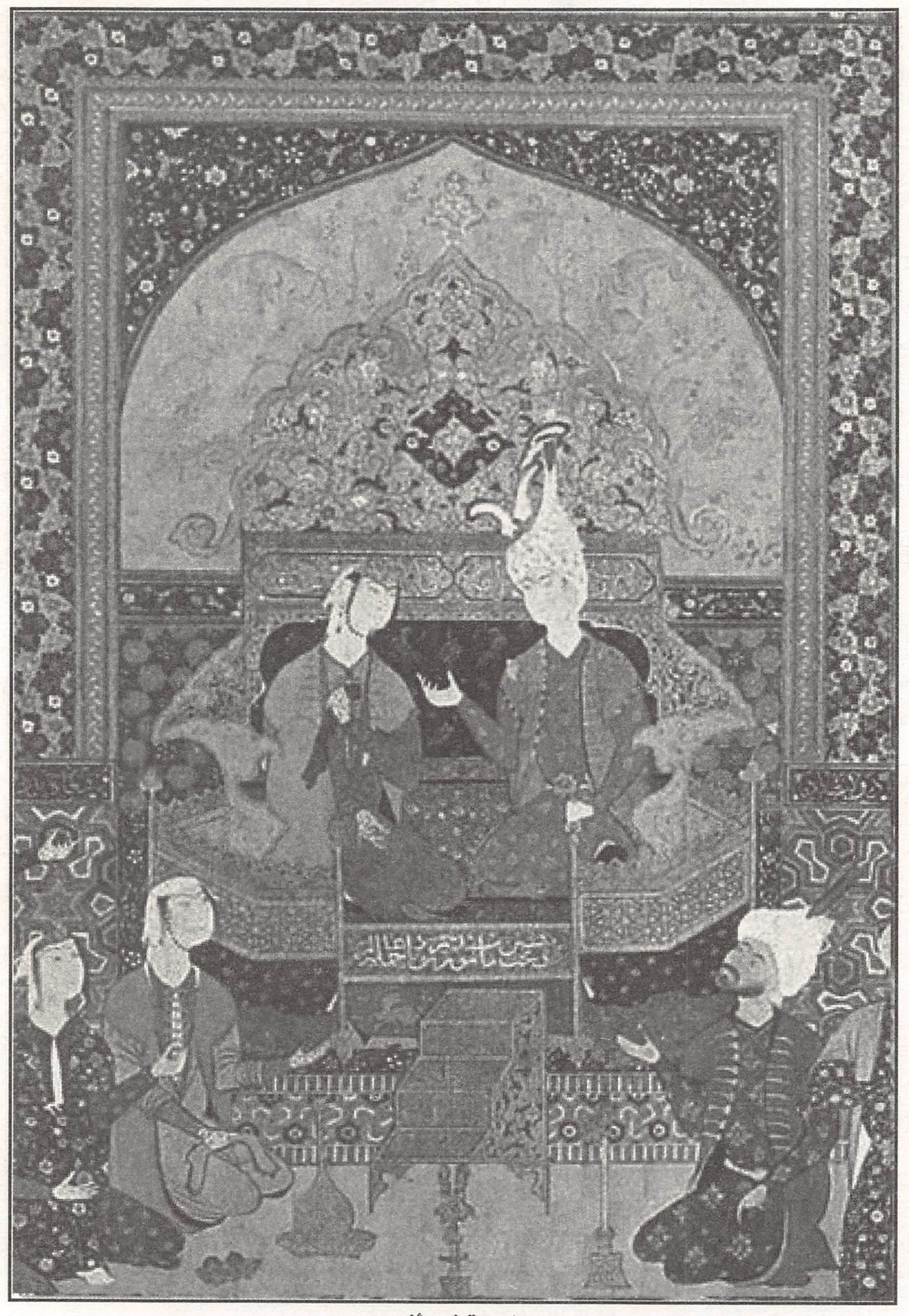
لوحة (١٦)

«خسرو وشيرين يستمعان لحكايات شابور والفتيات» منسوبة للمصور «أغاميرك» ١٨×٣٠سم

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة خسرو وشيرين ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب» ، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م)

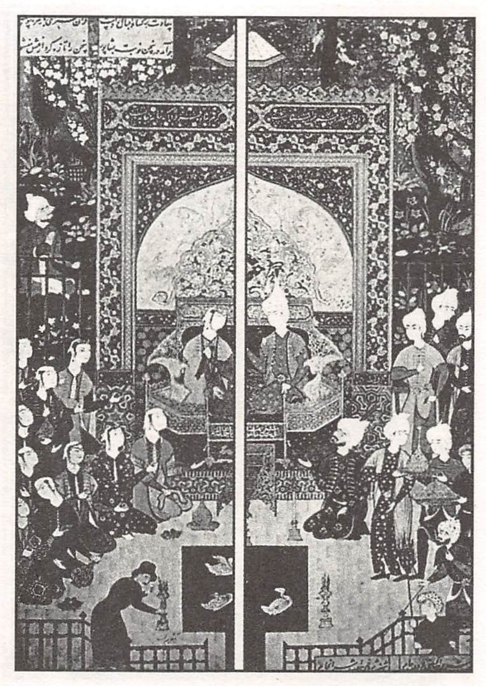
الصفحة رقم (٦٦) في متن المخطوط ـ ٢٥×٣٦سم ـ محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



لوحة (١٦ أ)

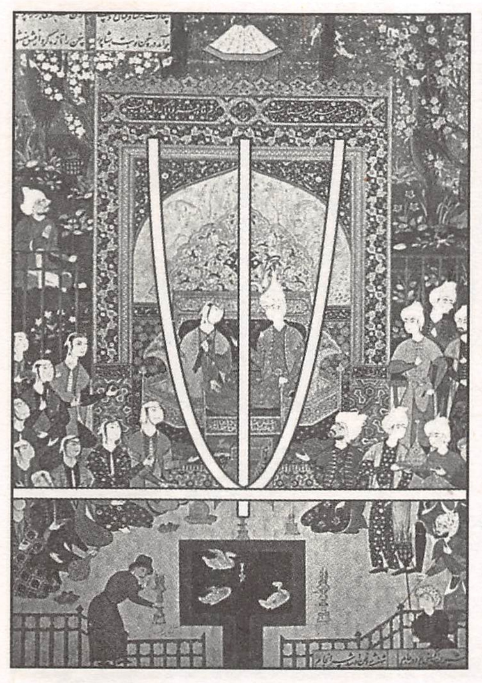
خسرو وشيرين يستمعان لحكايات شاپور والفتيات

تفصيل - خسرو وشيرين يستمعان للحكايات



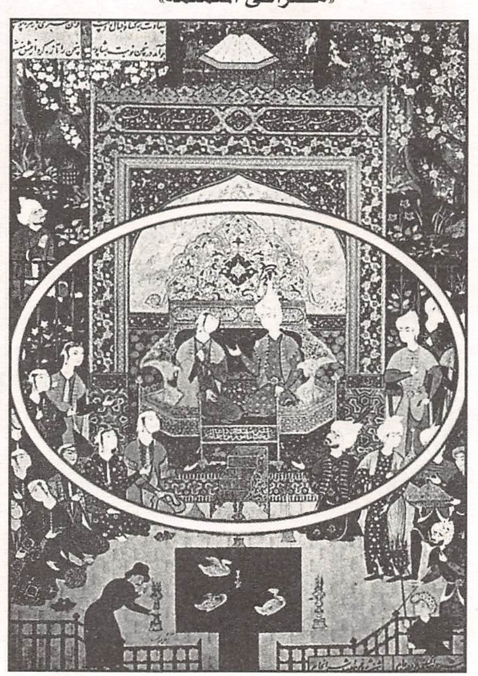
(شكل ١١ أ - لوحة ١٦)

«مصراعى المنمنمة»



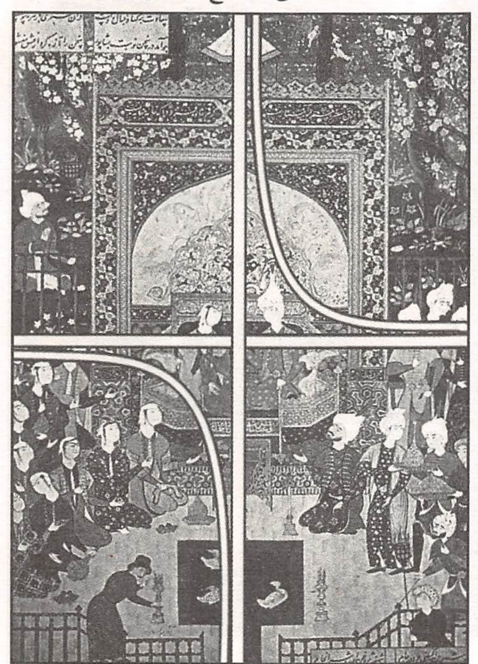
(شكل ١١ب - لوحة ١٦)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ١١ ج - لوحة ١٦)

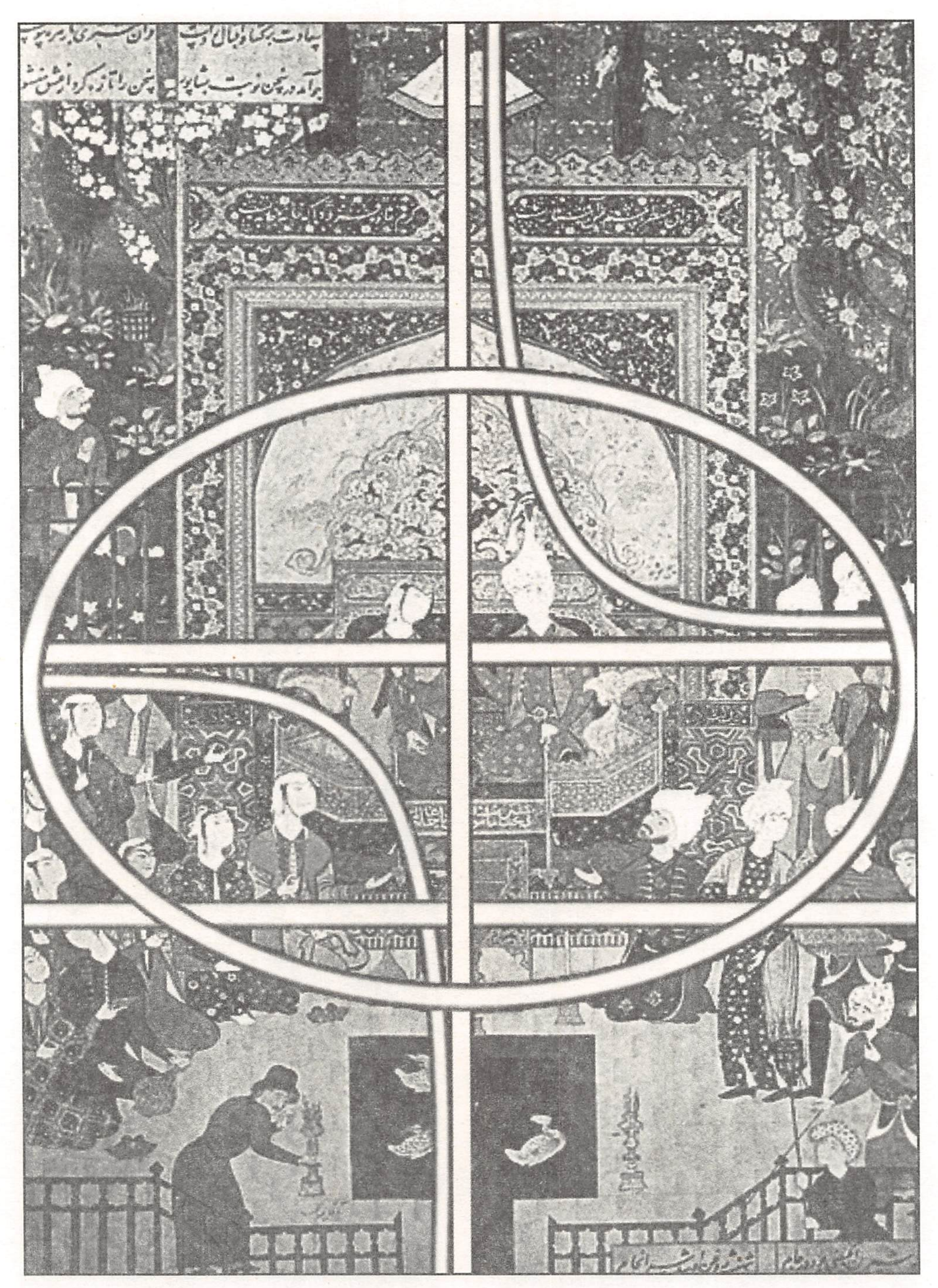
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١١د - لوحة ١٦)

«منحنى القطع الزائد»

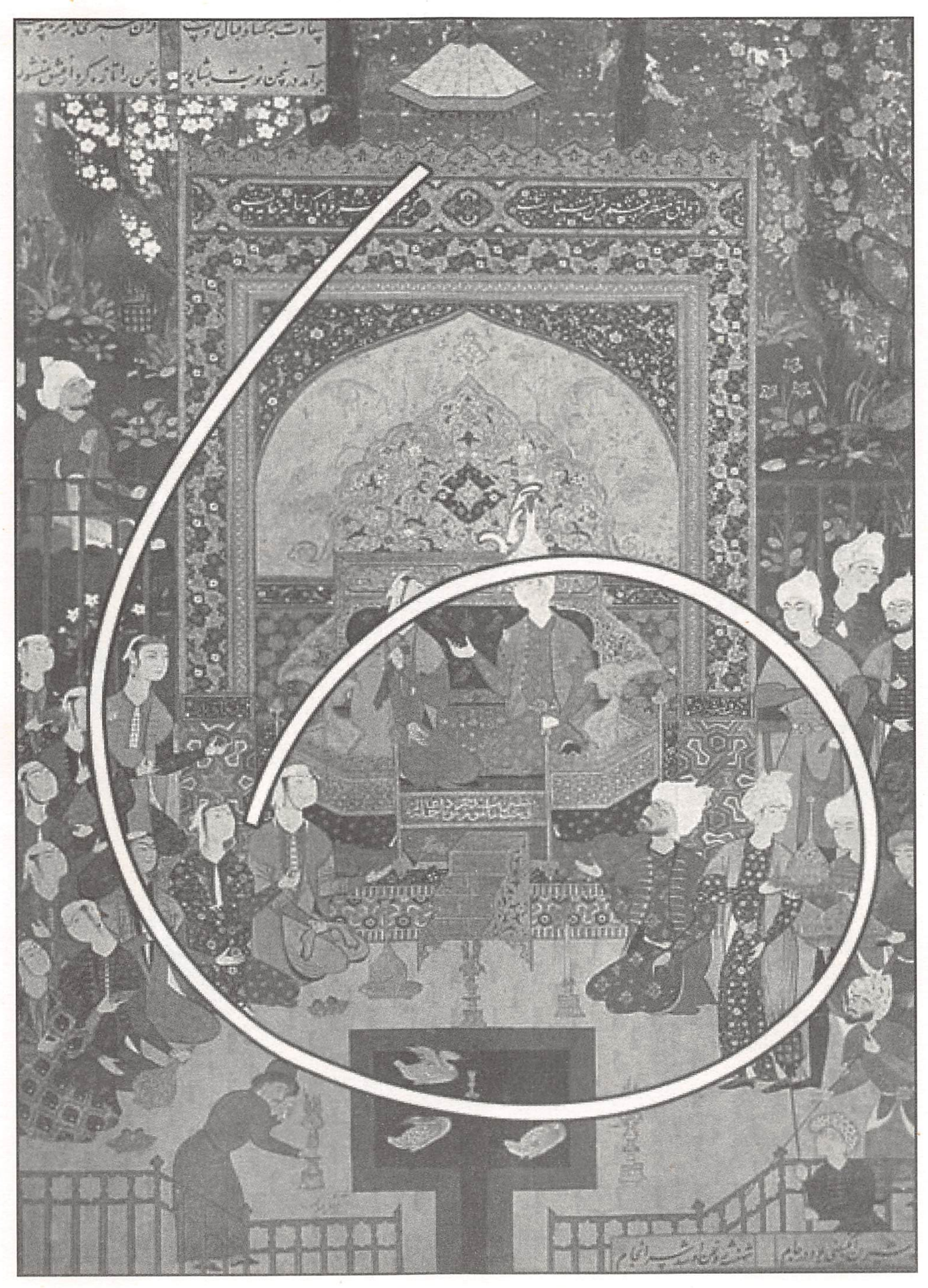
خسرو وشيرين يستمعان لحكايات شاپور والفتيات



(شكل ١١ هـ - لوحة ١٦)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

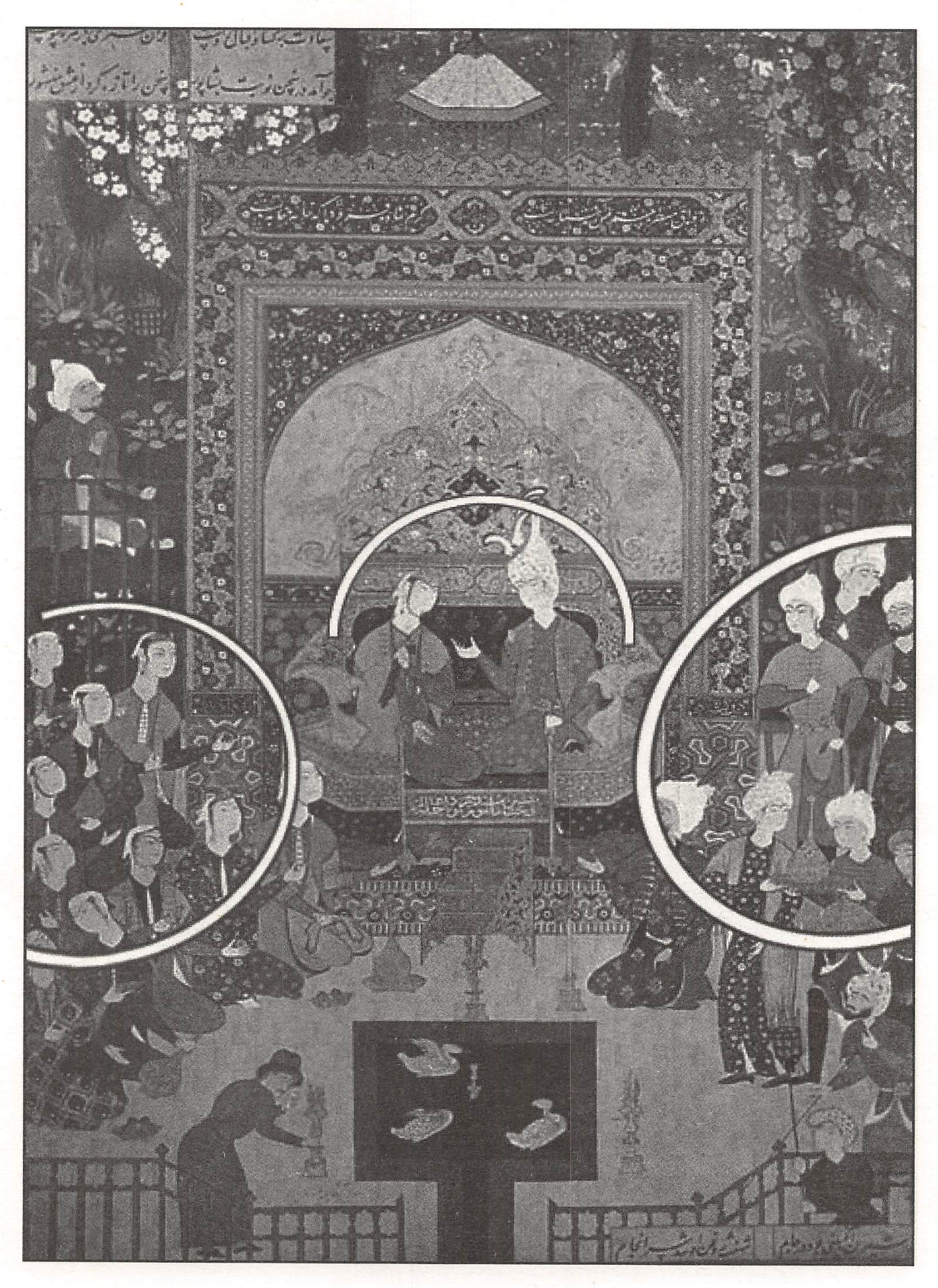
خسرو وشيرين يستمعان لحكايات شاپور والفتيات



(شكل ١١ س - لوحة ١٦)

«المحاور الدائرية»

خسرو وشيرين يستمعان لحكايات شاپور والفتيات



(شكل ١١ ص ـ لوحة ١٦)

«المنحنيات العرجونية»

خسرو وشيرين يستمعان لحكايات شاپور والفتيات

المعركة بين خسرو وبهرام چوبين

القصيدة

انشغل «خسرو» بالاستمتاع واللهو، وحاول الاقتراب أكثر من «شيرين»، فقالت له:

...

ولن أبدى لك وجهى بغير وصولك إلى المُلك..

فسأكون لك أنا والملك معاً..

...

ومن العار أن يكون فى يد الآخرين

وأنت تتمتع بالشباب والشجاعة والملك..

ولك رأس مستحقة للتاج..

فخلص بلادك من الفتنة..

واظهر قوتك مرة..(١)

واستجاب «خسرو» لطلب «شيرين» قاصداً بلاد الروم، طالباً العون من «قيصر» فى معركته مع القائد المنشق «بهرام چوبين».

ولبست حوافر الخيل سنابك من النار

وترصعت أغطية الخيل بياقوت الدم

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص١٥٠.

وصبّت الخيل المهاجمة بغليانها النارى

الزئبق فى أذن الأرض..[1]

وسدّت الرماح الكثيرة التى انهالت على الرؤوس كالغابة

طريق التفكير فى الفرار..

...

وتقدم «برزك أميد» الفيل الثمل والاصطرلاب (*) فى يده لتحديد الساعة..[2]

وحلت الهزيمة بالعدو المحرق للعالم

وانتصر «خسرو» بحظة الميمون[3]..

المنمنمة: (لوحة ١٧)

«المعركة بين خسرو وبهرام چوبين»

وهى من المنمنمات الإسلامية الفارسية، التى تعكس فرحة الإنسان المسلم فى معاركه جهاداً فى سبيل الله، راغباً فيه الظفر بإحدى الحسنيين، النصر أو الشهادة.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين».

الصفحة رقم ٦٤ فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦,٢سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم الحدث، وعبر عنه برؤية حدسية صوفية، تجلَّى إشراقها فى تلك النظرات المشحونة بالتأمل الصوفى، فالمسلم لا يرغب فى المعارك الحربية لغزو، أو

---

(١) المرجع السابق: ص١٥٥.

(*) كان الفرس يعتقدون فى علم النجوم؛ أما الاصطرلاب فهى يونانية من مقطعين: «أصطر»، وهو النجم، أما «لابون» فهو المرآة؛ والكلمة تعنى مقياس النجوم.

(٢) المرجع السابق: ص١٥٦.

(٣) المرجع السابق: ص١٥٧.

فرض هيمنة فى زهو بقوة أو جبروت، إنما يهدف كما حثته عقيدته إلى الدعوة للدين الحق، وبسط العدل، ومن ثَمَّ فجهاده فى سبيل الله يسعى فيه الظفر بإحدى الحسنيين، النصر أو الشهادة.

وفى فضاءٍ فسيح جسَّد المصور هذا المعنى فى تعبير فنى بليغ، ابتعد فيه عن تصوير آثار سفك الدماء، فجاء حمى الوطيس، ألوان مبهجة، بدت فى ملابس الجنود المهندمة، وبدا فى الصورة «خسرو» يقود المعركة وهو يركب فيلاً، فيما وصفه الشاعر «بالفيل الثمل». (انظر : اللوحة ١٧ أ)(*)

وما يدل على وجود معركة بالفعل، مجرد رؤوس تطايرت، وجثث ملقاة على الأرض؛ لتظهر براعة المصور على تجسيد الإيحاء بآليات المعركة فى حركات الجنود المختلفة، وكر وفر الجياد.

واستحالت الطاقة الكامنة فى الخطوط الموجية تعبيراً عن آليات المعركة، وجاءت الألوان فى اختلاف وتوافق بدا فيه شىء من التزينية، تمثلت فى ملابس الجنود والجياد، وفى رسمه الجبال - فى أعلى الصور - «تمر مر السحاب» لتفيض قدراً من التعبيرية الصوفية، ومزيداً من الإيحاء بالحركة جاء فى شكل سيل أكد حال المعركة.

وهكذا ابتعد الرسام عن تصوير حال المعركة فى الواقع الحقيقى، مثلما صورها الشاعر، ومثلما الأفراح جاء كرها وفرها تعبيرات حركية راقصة، ليس فى سنابكها شذرات نار، ولا فى مهاجمتها غليانٌ نارىٌ لتصب الزئبق فى أذن الأرض، التى بدت فى الصورة بساطاً بنفسجياً رائقاً، مرقشاً بنباتات برية وزهور، ليتجلى فى تعبيره حدساً صوفياً، جسده واقعاً ممزوجاً بالخيال، عكس فيه مشاعر الفرحة والابتهاج لتصوير بديع يفيض شاعرية ورقة.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

(*) تفصيل - الفيل الثمل يقود المعركة.

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ١٢ أ ـ لوحة ١٧).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ١٢ ب ـ لوحة ١٧).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١٢ جـ ـ لوحة ١٧).

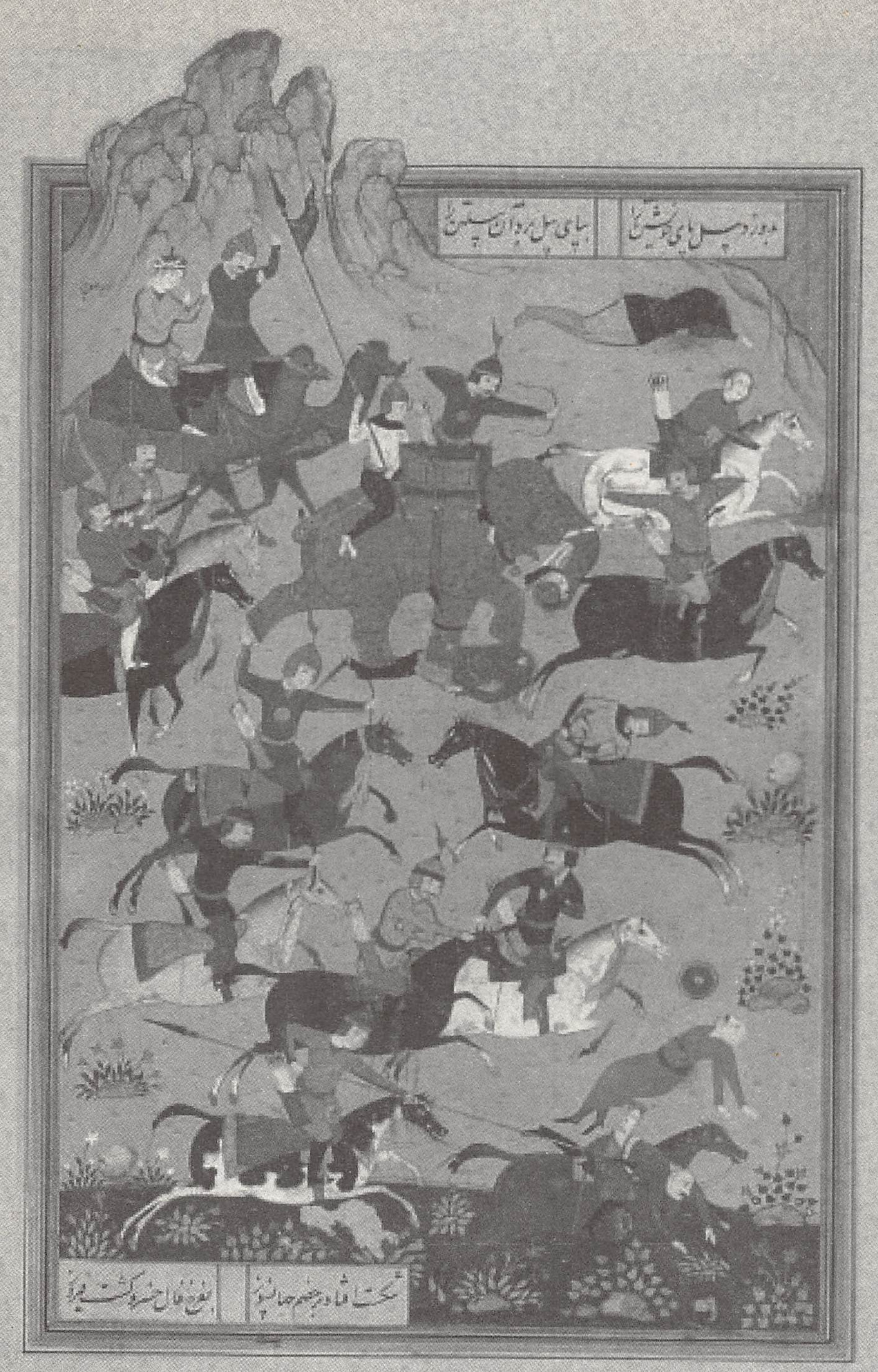
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ١٢ د ـ لوحة ١٧).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ١٢ هـ ـ لوحة ١٧).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١٢س ـ لوحة١٧).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١٢ص ـ لوحة١٧).





لوحة (١٧)

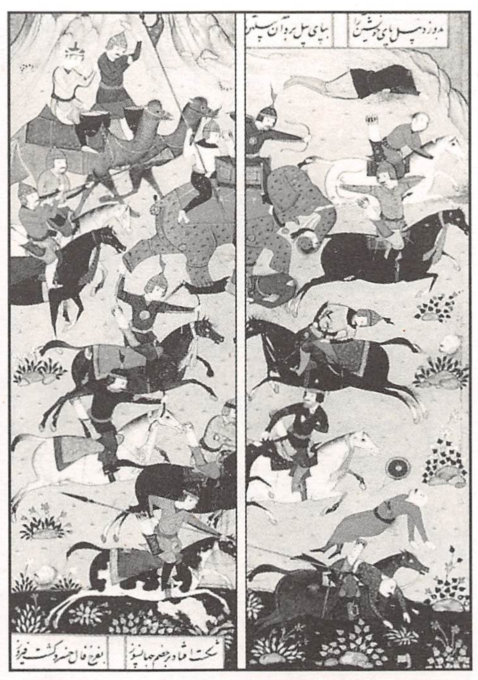
«المعركة بين خسرو وبهرام جوبين» منسوبة لأسلوب المصوّرين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»
مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة خسرو وشيرين ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»
العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م)
الصفحة رقم (٦٤) في متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦.٢سم ـ محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩



لوحة (١٧ أ)

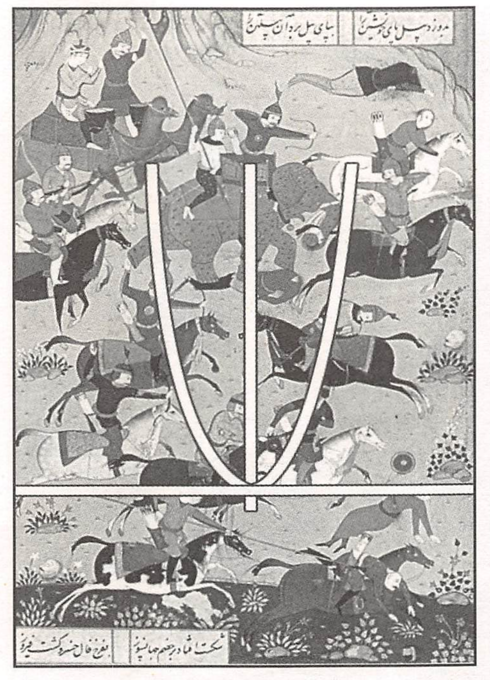
المعركة بين خسرو وبهرام چوبين

تفصيل - الفيل الثمل يقود المعركة



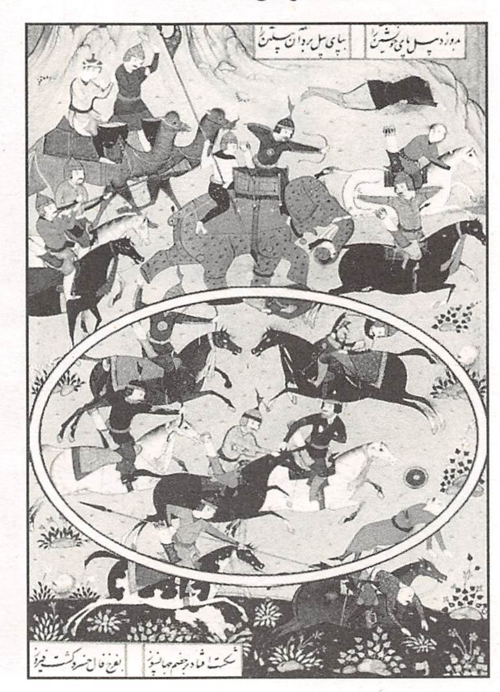
(شكل ١٢ أ - لوحة ١٧)

«مصراعى المنمنمة»



(شكل ١٢ب - لوحة ١٧)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ١٢ ج - لوحة ١٧)

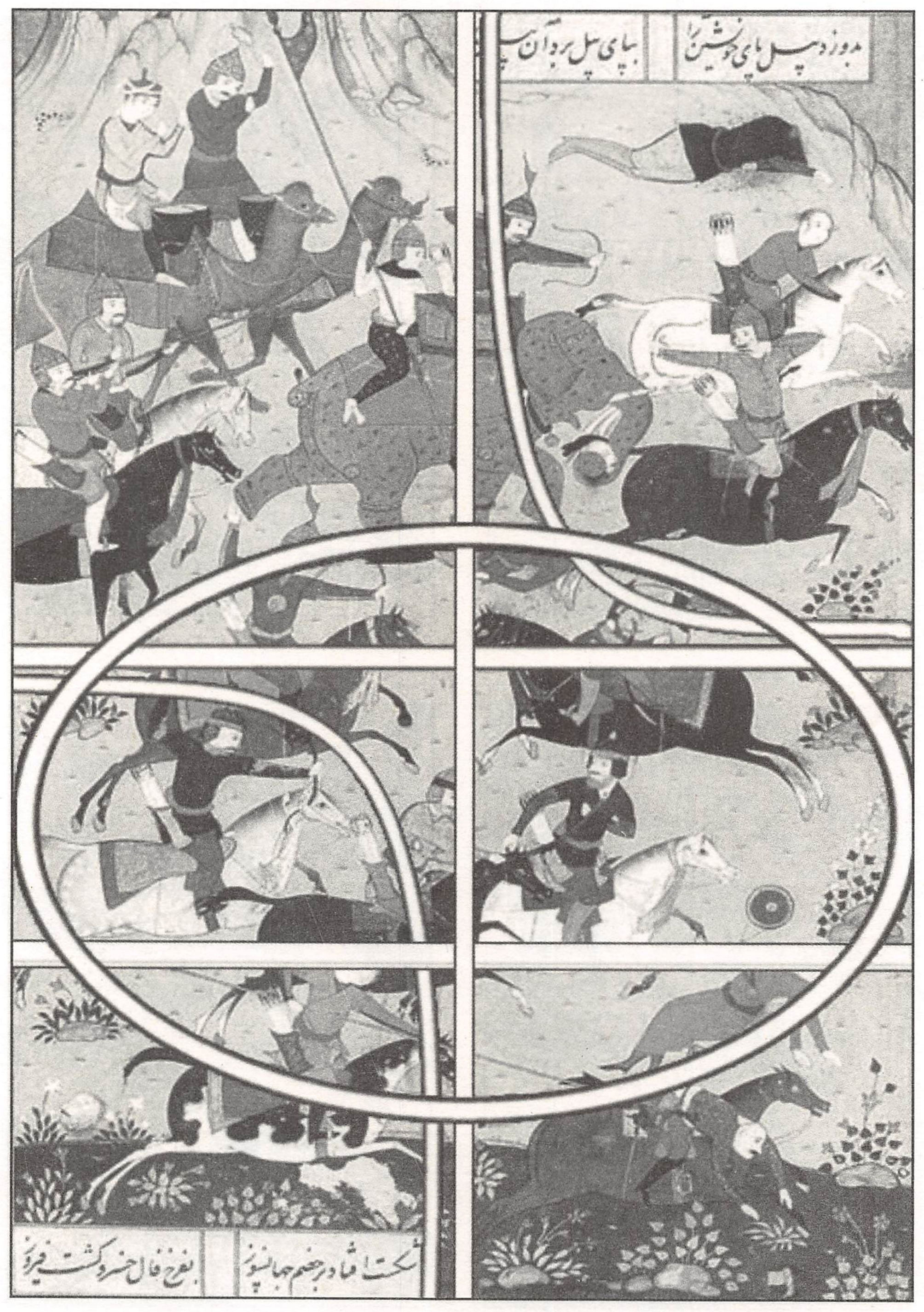
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١٢د - لوحة ١٧)

«منحنى القطع الزائد»

المعركة بين خسرو وبهرام چوبين



(شكل ١٢ هـ - لوحة ١٧)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

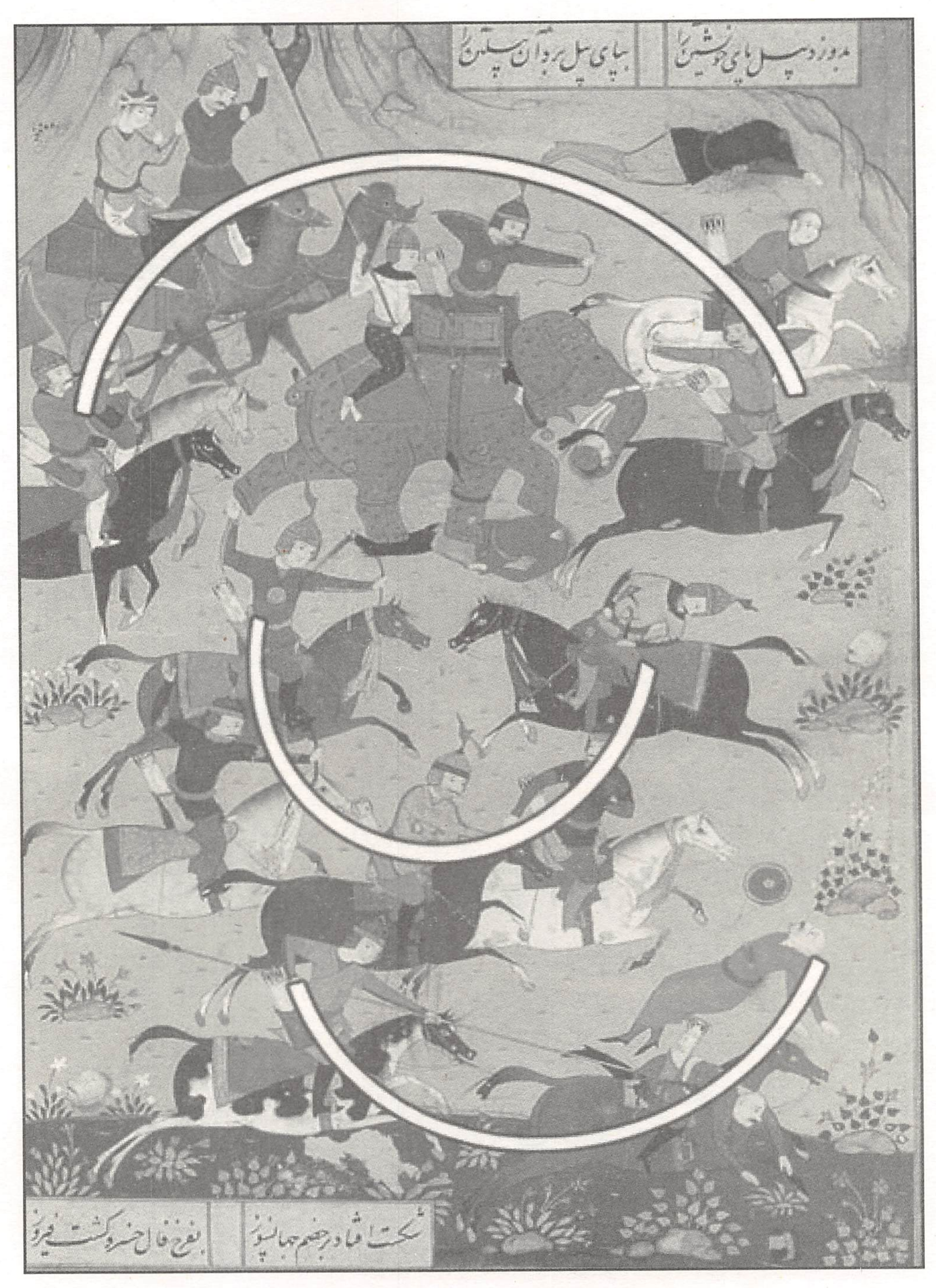
المعركة بين خسرو وبهرام چوبين



(شكل ١٢ س - لوحة ١٧)

«المحاور الدائرية»

المعركة بين خسرو وبهرام چوبين



(شكل ١٢ ص ـ لوحة ١٧)

«المنحنيات العرجونية»

المعركة بين خسرو وبهرام چوبين

خسرو يستمع لعزف وغناء باريد

القصيدة

علم «خسرو» بوفاة القائد المنشق « بهرام چوبين»(*)، فنزل عن عرشه ذلك اليوم؛ وحزن ثلاثة أيام على «بهرام»:

فما كان يقترب من العرش.. ولا من كأس الشراب..
وفى اليوم الرابع أعدوا مجلساً جديداً..
ارتفعت فيه الأصوات بالغناء ..(١)
وعندما ثمل الملك من شراب السقاة
ساءته أحزان رؤية «شيرين»..
فأمر باستعداء «باريد» (**)
وطلب منه علاجاً لآلامه.. (٢)

(*) كان «بهرام چوبين» من القادة العظام، له كل التقدير عند «هرمز» وكذلك «خسرو» والفرس يعدونه و«بهرام كور» من أعظم الأبطال فى التاريخ الفارسى. أما «چوبين» فمعناها الخشبى.

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق ، ص ١٧٧.

(**) يذكر «باريد» فى الكتب العربية والفارسية باسم «بهلَبد» وبلبد وبهلبند وباريد وبريد وبهريذ. ويروى أن «بهريد» من مدينة «مرو»، وأنه ألف ٣٦٠ لحناً لپرويز فكان يغنى كل يوم من أيام السنة لحناً، وصارت ألحانه حجة أساتذة الموسيقى؛ ويقول «الثعالبى» فى «الغرر»: «وهو صاحب الخسروانيات التى يتداولها المطربون إلى اليوم فى مجالس الملوك وغيرهم».

راجع: الشاهنامة: ترجمة «البندارى»، تحقيق «عبدالوهاب عزام»، الجزء الثانى، ص٢٤١.

(٢) المرجع السابق: ص١٧٨.

فدخل «باربد» كالبلبل النشوان

وقد أمسك بربطه فى يده.. كالماء الصافى..

واختار ثلاثين لحناً عذباً من الحانه المائة

التى كان يعزفها بآلته.. (١)

...

وكان «باربد» يجيد الغناء فى كل مرة

أكثر من سابقتها..

فيلهج لسان «خسرو» بالثناء عليه.. مائة مرة (٢)..

المنمنمة: (اللوحة ١٨)

«خسرو يستمع لعزف وغناء باربد»

وهى من المنمنمات الفارسية البديعة التى تعكس ولع الملوك والأمراء بحفلات الطرب ومجالس الأنس؛ وجاءت تلك المنمنمة لتخلد «باربد» كأحد أعلام الموسيقى والغناء، والأكثر شهرة فى زمانه.

والمنمنمة منسوبة للمصور «ميرزا على»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠ هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين»، الصفحة رقم ٧٧ فى متن المخطوط ـ ٢٥ × ٣٦سم ـ، مساحة المنمنمة ١٨,٢× ٣٠,٦سم.

محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استلهم مضمون القصيدة، وجسّد ما أراده الشاعر فى تعبير فنى بليغ، عكس فيه قدراً من الأبهة والثراء، والحيوية التى تبدو فى مجالس الملوك، وحفلات الطرب الخاصة، التى تقام فى الاحتفالات بالنصر، والأعياد، فضلاً عن إقامتها حباً فى لذة الابتهاج والمتعة.

---

(١) المرجع السابق: ص١٧٩.

(٢) المرجع السابق: ص١٨٥.

وكان «خسرو» من أشهر الملوك فى ذلك، وكانت شهرة «باربد» فى تأليفه الألحان المعروفة «بالخسروانيات»، والتى ألفها خاصة لاضفاء قدراً من البهجة وتحقيق المزيد من المتعة لمليكه المحبوب «خسرو پرويز»، وعبر عنها الشاعر فى قوله : «فأمر باستدعاء «باربد» وطلب منه علاجاً لآلامه»؛ ليبدو فى الصورة «خسرو» جالساً فى إيوانه، وأحد الخدم يحمل البِدَر (*) على صحن، ليهبها الملك لـ «باربد» فيما ذكر الشاعر:

وكان من عادة ذلك البدر المنير

ان يهب بدرة من الذهب على كل كلمة «احسنت» (١)..

ويبدو «باربد» ممسكاً بربطه، وقد علت وجهه تجليات الطرب والشدو، وبجواره صبى يدق على دف لضبط الإيقاع، ليزيده انسجاماً وتجلياً. (انظر : اللوحة ١٨ أ)

وقد بدا «خسرو» والملأ من حول «باربد» على وجوههم وإيماءات رءوسهم علامات النشوة والسرور، حتى امرأتان فى شرفة القصر تستمعان فى سعادة، وكأن الرضيع الذى تحمله إحداهما قد هدأ على سماع موسيقى «باربد».

على أن المشاهد يلمح فى تلك المنمنمة البديعة، مدى براعة وعبقرية مصورو «تبريز» فى تصميم إيوان «خسرو»، ـ عرش طاقديس ـ،(**) تكرراً جميلا لتلك التنميقات والتشكيلات الأربيسكية الدقيقة الخطوط، الممزوجة بألوان رقيقة منسجمة. (انظر : اللوحتين ١٤ ، ١٦)

وأنشد «ميرزا على» تشكيلاته الغنائية بحليات معمارية فى المبنى المجاور للإيوان، وزخارف هندسية لسور الحديقة، وأخرى نباتية محورة لبِرْكِة المجلس التى تجلت فى منمنمات «تبريز». (انظر: اللوحة ١١)(***)

وجاءت التوريقات النباتية، أشجاراً وزهوراً رقيقة، لتحقق تناغماً، مع التصميمات الهندسية دقيقة الخطوط، فشكلت مع تنوع حركات الشخوص وايماءاتهم، إيحاءً حركياً،

(*) البَدْرَةُ: كيس فيه مقدار من المال.

(١) المرجع السابق: الصحفة نفسها.

(**) يقال أن تصميمه دخل فيه الذهب والأبنوس، أما «تخت طاقديس» ، فهو اللحن الخامس من ألحان «باربد» الثلاثين، التى عزفها فى تلك الليلة.

(***) تفصيل ـ باربد يغنى.

جعل الصورة تشع حيوية وتنبض نبض الحياة، وتفيض بهجة، فى مساحات ألوان رائعة الانسجام فى اختلاف وتوافق بديع، سواء فى نقوش الزخارف الأربيسكية، أو ملابس الأشخاص المرقومة رقْماً دقيقاً، ليحقق «ميرزا على» أعلى قدراً من التوازن فى العلاقات بين الخطوط والألوان، لتكوين متجانس مزج فى نقوشه وخطوطه بين التعقيد والتبسيط، لتصير الصورة أكثر جاذبية، واستحواذاً لانتباه المتذوق لزمن أطول من المتعة البصرية، ومحلقة بخياله فى آفاق رحبة من الاستمتاع بموسيقى وغناء «باربد».

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ١٢ أ ـ لوحة ١٨).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ١٢ ب ـ لوحة ١٨).

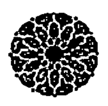
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١٢ جـ ـ لوحة ١٨).

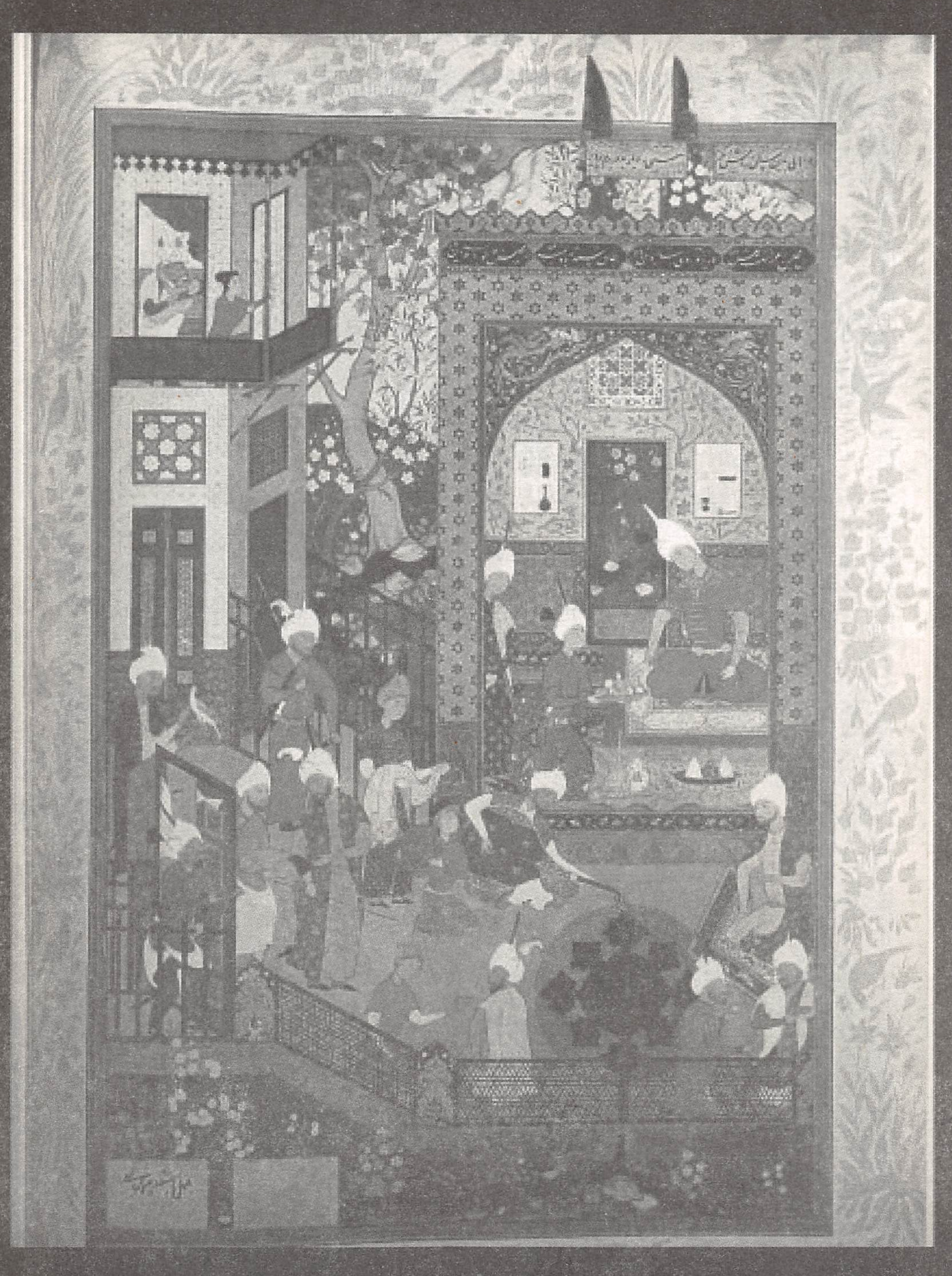
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ١٢ د ـ لوحة ١٨).

احداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر: شكل ١٢ هـ ـ لوحة ١٨).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١٢س ـ لوحة١٨).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١٢ص ـ لوحة١٨).





لوحة (١٨)

«خسرو يستمع لعزف وغناء باربد» منسوبة للمصوّر «ميرزا علي» ، ٣٠.٦×١٨.٢سم

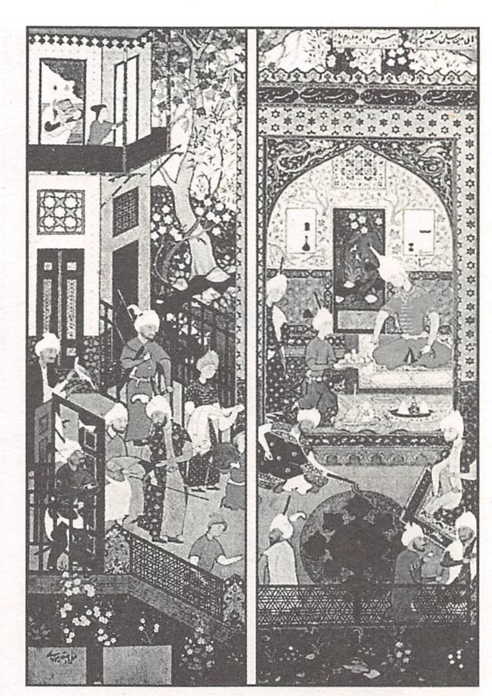
مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة خسرو وشيرين ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب» ، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م)

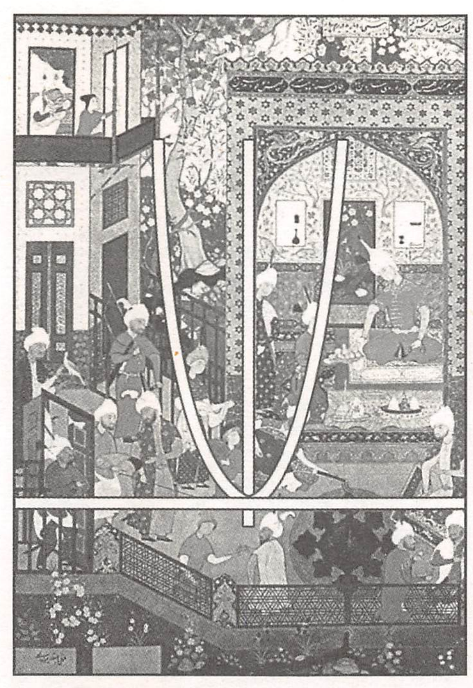
الصفحة رقم (٧٧) في متن المخطوط ـ ٢٥×٣٦سم ـ محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



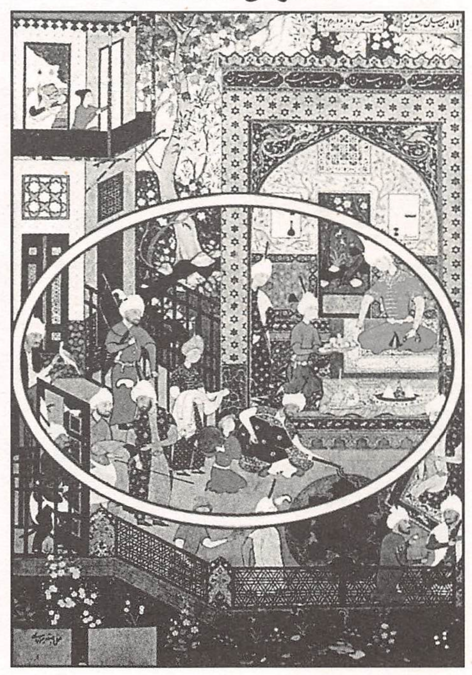
لوحة (١٨ أ)
خسرو يستمع لعزف وغناء باربد
تفصيل - باربد يغنى



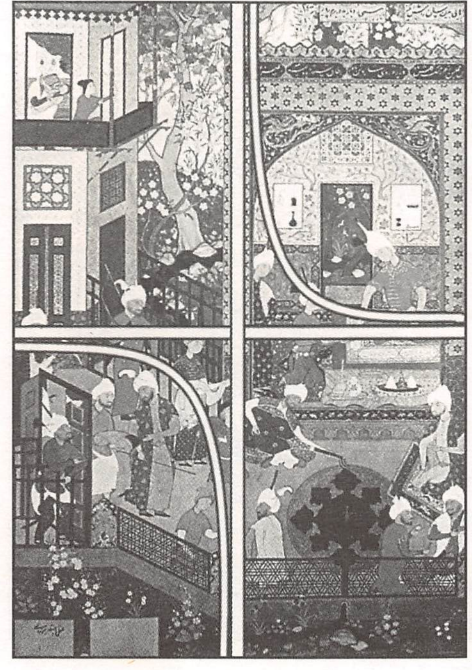
(شكل ١٣ أ - لوحة ١٨)
«مصراعى المنمنمة»



(شكل ١٣ب - لوحة ١٨)
«منحنى القطع المكافئ»

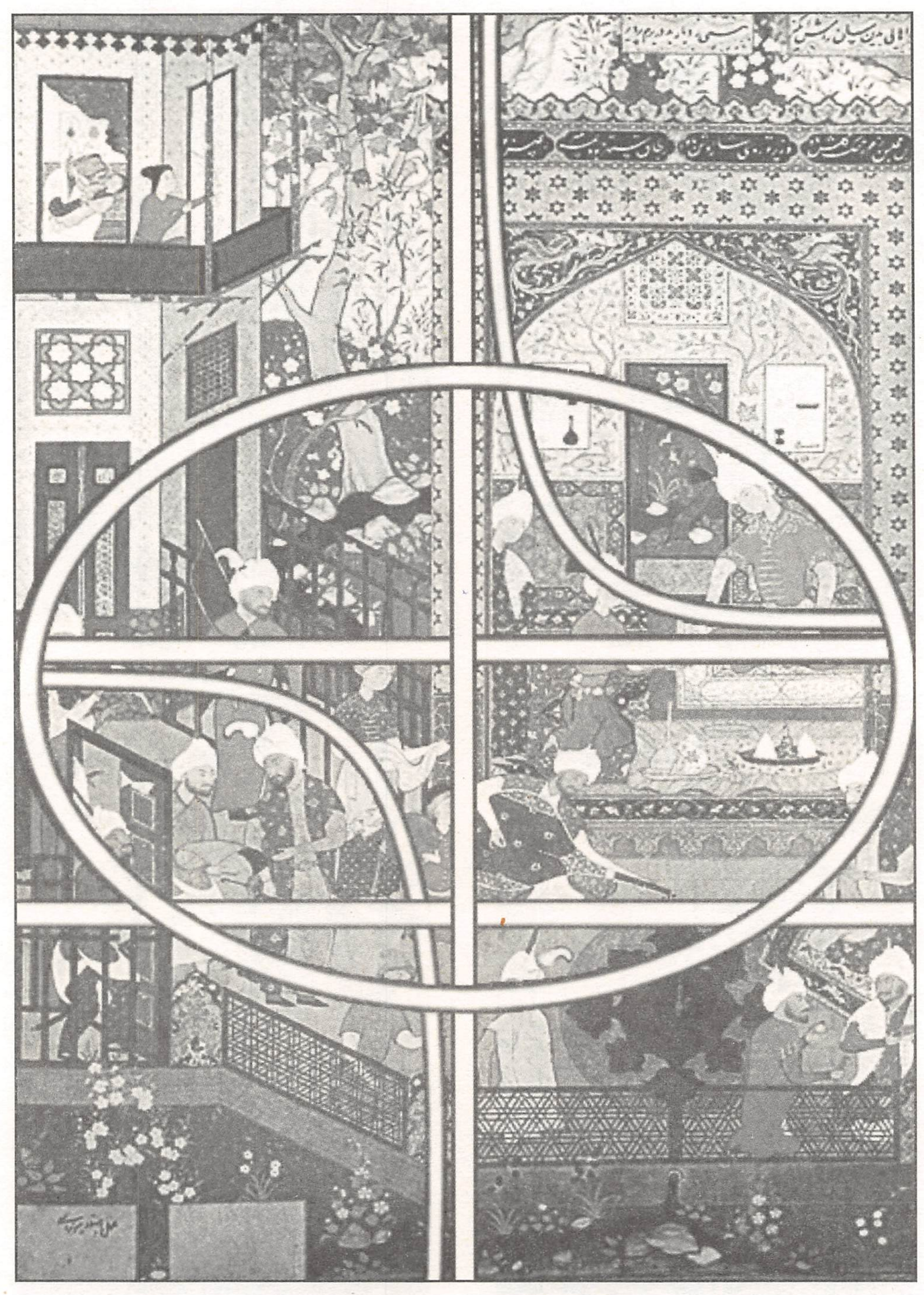


(شكل ١٣ جـ - لوحة ١٨)
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١٣د - لوحة ١٨)
«منحنى القطع الزائد»

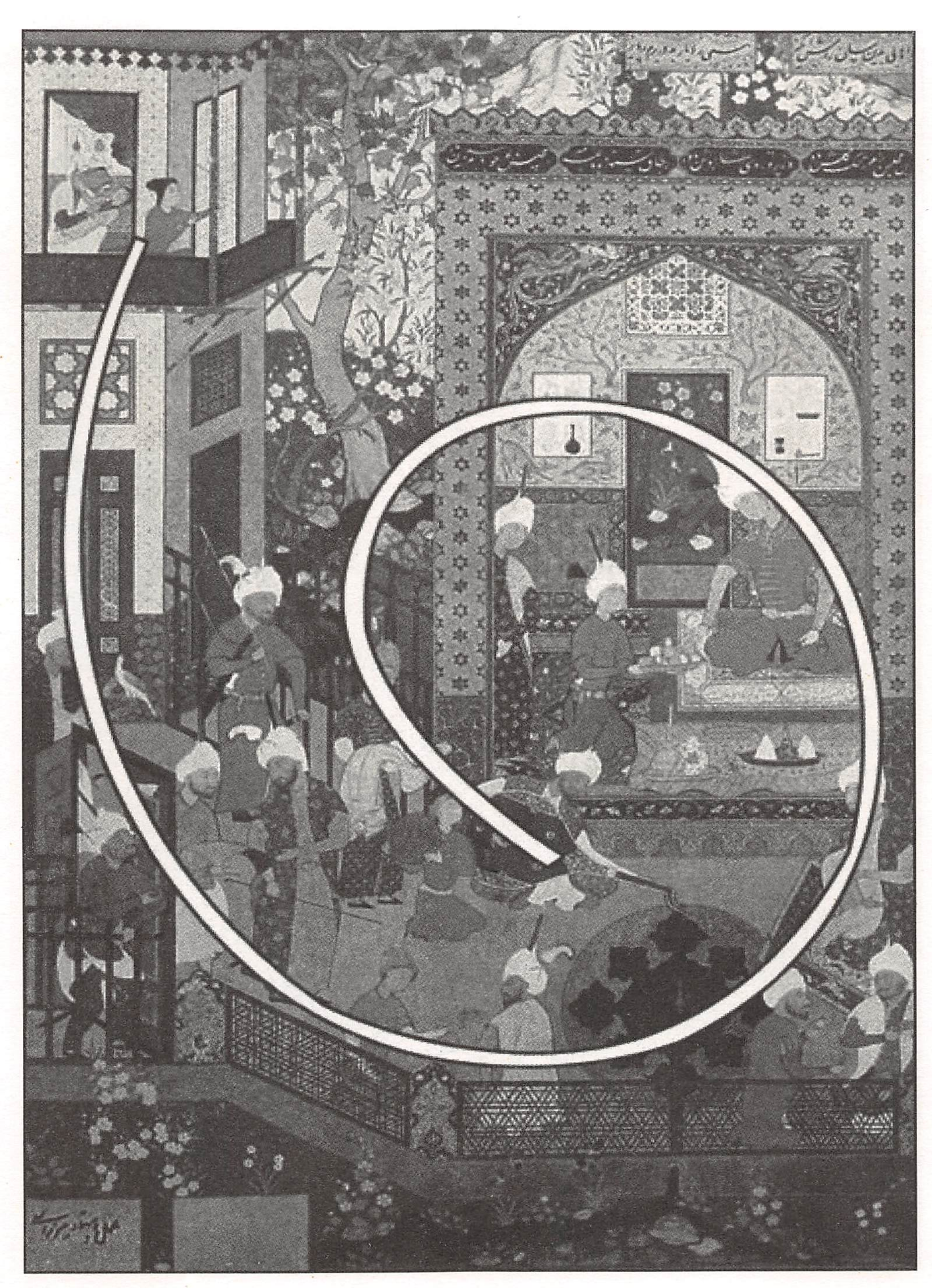
خسرو يستمع لعزف وغناء باربد



(شكل ١٣ هـ - لوحة ١٨)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

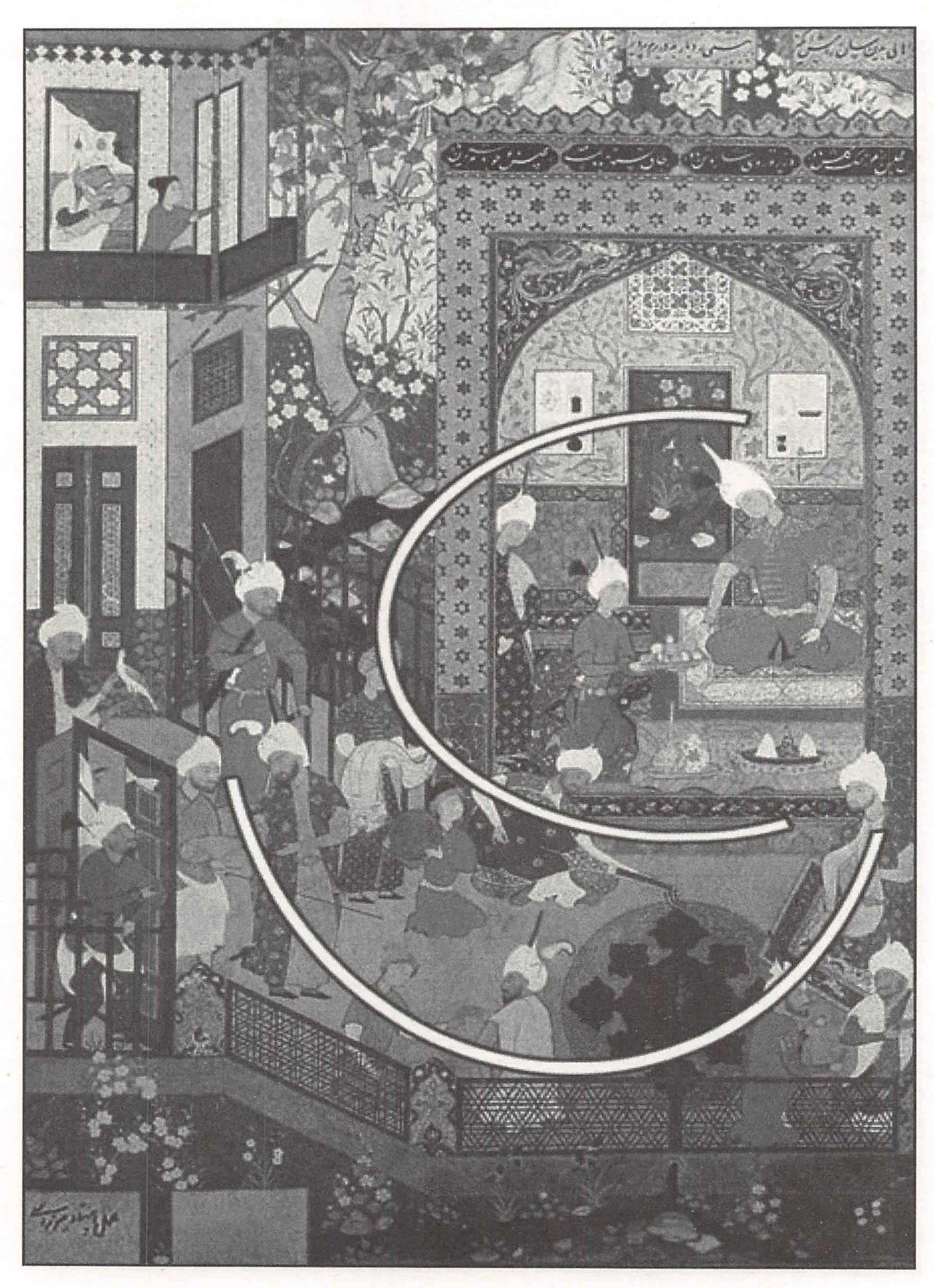
خسرو يستمع لعزف وغناء باربد



(شكل ١٣ س - لوحة ١٨)

«المحاور الدائرية»

خسرو يستمع لعزف وغناء باربد



(شكل ١٣ ص ـ لوحة ١٨)

«المنحنيات العرجونية»

خسرو يستمع لعزف وغناء بارب

ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفة سطح القصر

القصيدة

تزوج «خسرو» من فتاة أصفهانية تدعى «شكر»، (*) وبعد أن قضى منها وطره، عاوده الحنين لشهد «شيرين».

أما «شيرين» فقد ظلت وحيدة، تستشعر الحنين إلى معشوقها «خسرو» فتضرعت إلى ربها أن ينقذها من سوء حالتها، ويبدو أن الله استجاب لدعائها، فكان أن:

تملكت الملكَ رغبه الصيد ولم يُقصّر الحظ فى محالفته..(١)

...

واندفع صوب قصر «شيرين» مخموراً (٢)

فأخبر الحراس «شيرين»

أن «خسرو» قد أقبل بدون قواده..

فخاف قلبها الطاهر من سوء السمعة..

ومن مجيئه فى وقت غير مناسب..

وأمرت بإغلاق باب قلعتها..

...

(*) شكر: فارسية معناها سُكّر.

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق ص٢٨٩.

(٢) المرجع السابق: ص٢٩٣.

ثم صعدت سطح القصر كالبدر..[1]

...

فنادى أحد الحراس.. وقال له:

لماذا تتركنا المحبوبة أمام الباب؟

أى مرارة رأتها «شيرين» منا؟

ولماذا أوصدت بابها فى وجهنا بهذه الصورة؟[2]

ادْخُل.. وقل لها: اعتبريه عبداً يحمل إليك رسالة وليس ملكاً للملوك..

...

افتحى الباب أمامى.. فإنى - فى النهاية - ملك

جئت أعتذر تحت قدميك..

وأنت تدركين بنفسك أنه لم يجل بخاطرى..

أن أخطئ فى حقك على الإطلاق [3]..

المنمنمة: (لوحة ١٩)

«ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفة سطح القصر»

وهى من المنمنمات الفارسية الرائعة، التى تعبر عن حقيقة المشاعر الإنسانية لحالات العشق؛ غالباً يتساوى فيها كل درجات البشر.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣ هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين».

الصفحة رقم ٩٠ فى متن المخطوط - ٢٣×٢ , ٣٦سم -، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

---

(١) المرجع السابق: ص٢٩٤.

(٢) المرجع السابق: ص٢٩٦.

(٣) المرجع السابق: ص٢٩٧.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن الفنان استلهم الحدث، وحقق أعلى قدر من التعبير الفنى والجمالى لذلك المشهد، الذى يبدو فيه «خسرو» وهو ملك الملوك واقفاً فى حديقة القصر فى خشوع، يبدو فى وجهه سمات التوسل والاعتذار لمعشوقته الأرمينية «شيرين»، عن زواجه من الأصفهانية «شكر»؛ فى وقفة تذكرنا بحال المحب حين يقف تحت نافذة المحبوبة يستجدى عاطفتها، فيعزف ويغنى لحن «السيرنادة».

وفيما ذكر الشاعر، أن «شيرين»: «خشيت سوء السمعة.. فأمرت ـ حراسها ـ بإغلاق باب قلعتها..»، ليترقبون الموقف عن كثب وبعد، ولتصعد هى سطح قصرها، فبدت فى الصورة جالسة فى شرفته، وجوارها إحدى وصيفاتها، لتتجاذب أطراف الحديث مع معشوقها «خسرو» منصته إليه فى مودة، وهو يعتذر عن هجره لها(*) . (انظر : اللوحة ١٩ أ)(**)

وقد تجلى فى المنمنمة براعة المصور فى تنظيم الفراغ الصورى، الذى جاء متسقاً مع مضمون الموقف. ليصور «شيرين» ـ أعلى ـ جالسة فى شرفة سطح قصرها، و«خسرو» ـ أسفل ـ واقفاً فى حديقة القصر، والمسافة بينهما قريبة لا تعبر عن الواقع الحقيقى، ليحقق توافقاً فنياً جميلاً بين الصورة الشعرية، والصورة المرسومة، فى تعبير صوفى بليغ، جسَّد فيه مشاعر الاشتياق والمودة بين العاشقين.

كما تجلت قدرته على تشكيلات «الأربيسك» الهندسية، تحلّت بها بناية القصر وظلة سطحه، على حين اشتمل الجانب الأيمن توريقات نباتية بديعة لشجرة «الدلب» وزهور منتشرة فى أرض حديقة القصر، ليحقق مزجاً بين العضوى والهندسى، فى تآلف بديع وترابط جمالى وثيق بين العلاقات التشكيلية، والقيمة التعبيرية فى المشهد.

ولعل الخطوط الرأسية والأفقية، المتعامدة فى بناية القصر، قد حققت طابعاً يوحى بالسكون والسمو، أراد فيه الفنان تعبيراً فنياً يؤكد على حالة العشق فى مثوى جميل ضم «خسرو» ومعشوقته الأثيرة «شيرين».

(*) راجع: حديث «خسرو وشيرين» : المرجع السابق، ص٣٠١-٣٤٤.

(**) تفصيل ـ حديث مودة واعتذار.

وألوان فى تناسق بديع، مشرقة، إشراق الشمس، لتزيد الصورة قدراً من الفيض العاطفى، ومزيداً من الانسجام بين العاشقين.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ١٤ أ ـ لوحة ١٩).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ١٤ ب ـ لوحة ١٩).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١٤ جـ ـ لوحة ١٩).

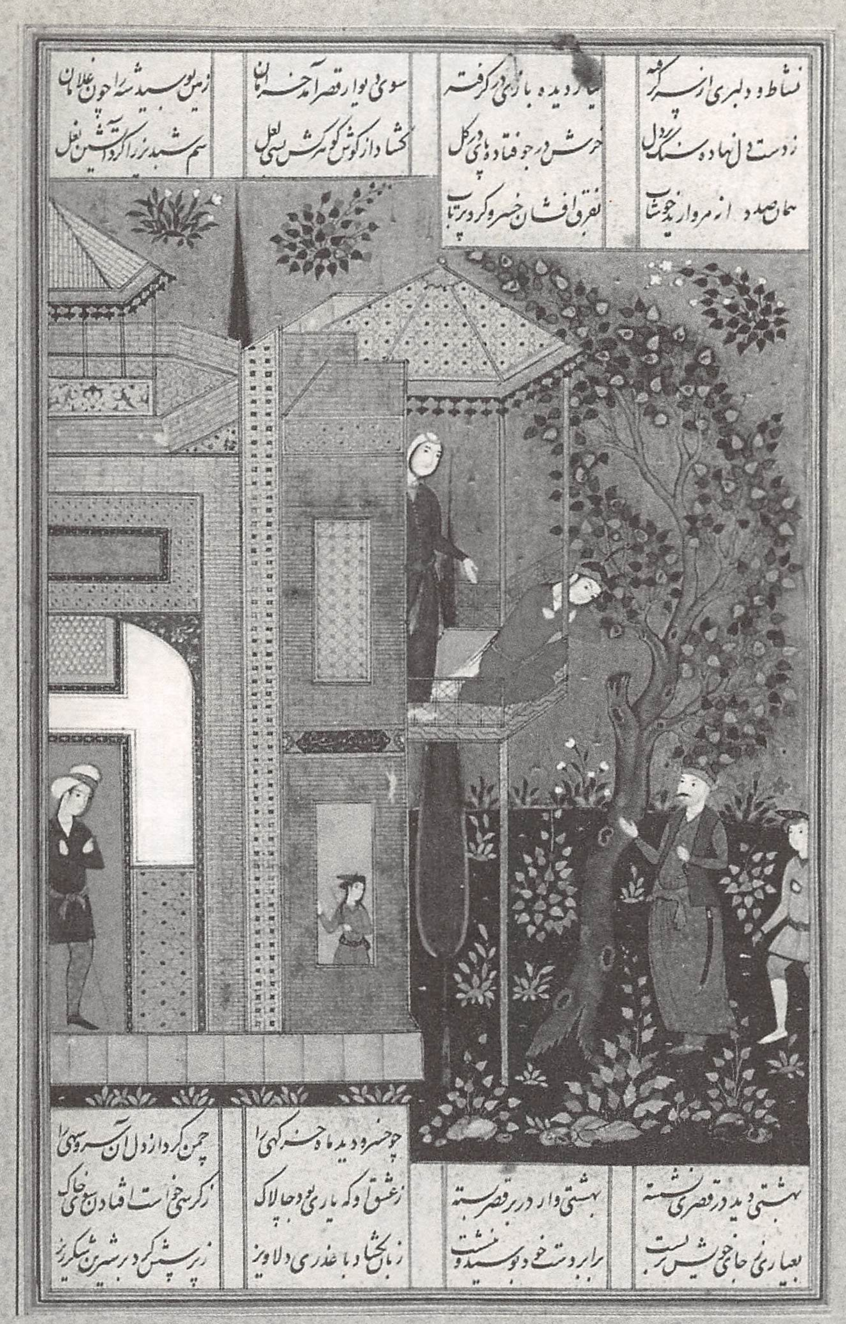
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ١٤ د ـ لوحة ١٩).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ١٤ هـ ـ لوحة ١٩).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١٤س ـ لوحة١٩).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١٤ص ـ لوحة١٩).





لوحة (١٩)

«ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفة سطح القصر»

منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة خسرو وشيرين ـ للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى ، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

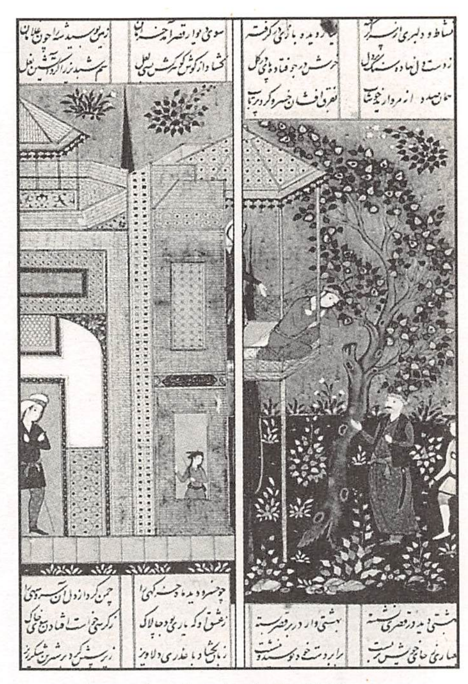
الصفحة رقم (٩٠) فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦,٢سم ـ ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



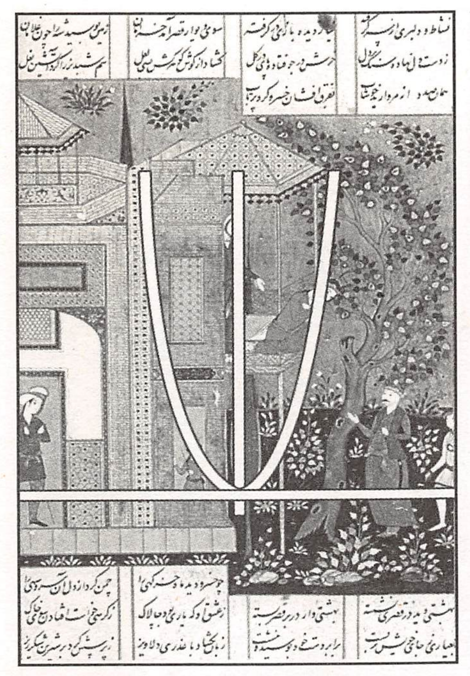
لوحة (١٩ أ)

ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفة سطح القصر

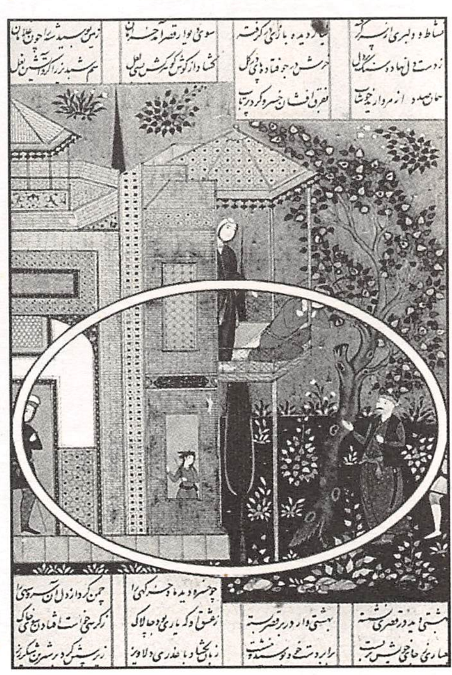
تفصيل - حديث مودة واعتذار



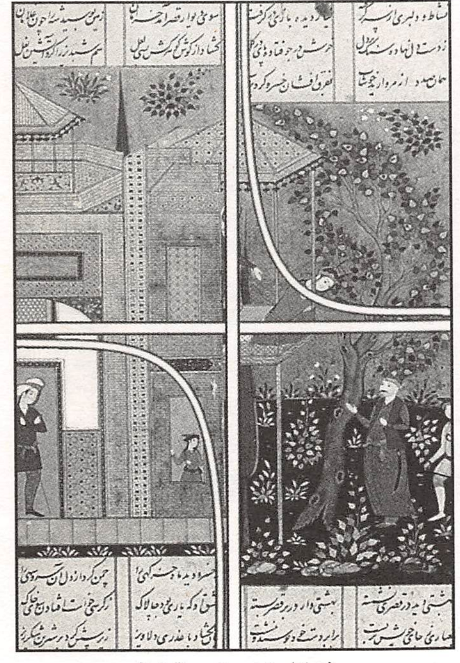
(شكل ١٤ أ ـ لوحة ١٩)
«مصراعى المنمنمة»



(شكل ١٤ب ـ لوحة ١٩)
«منحنى القطع المكافئ»

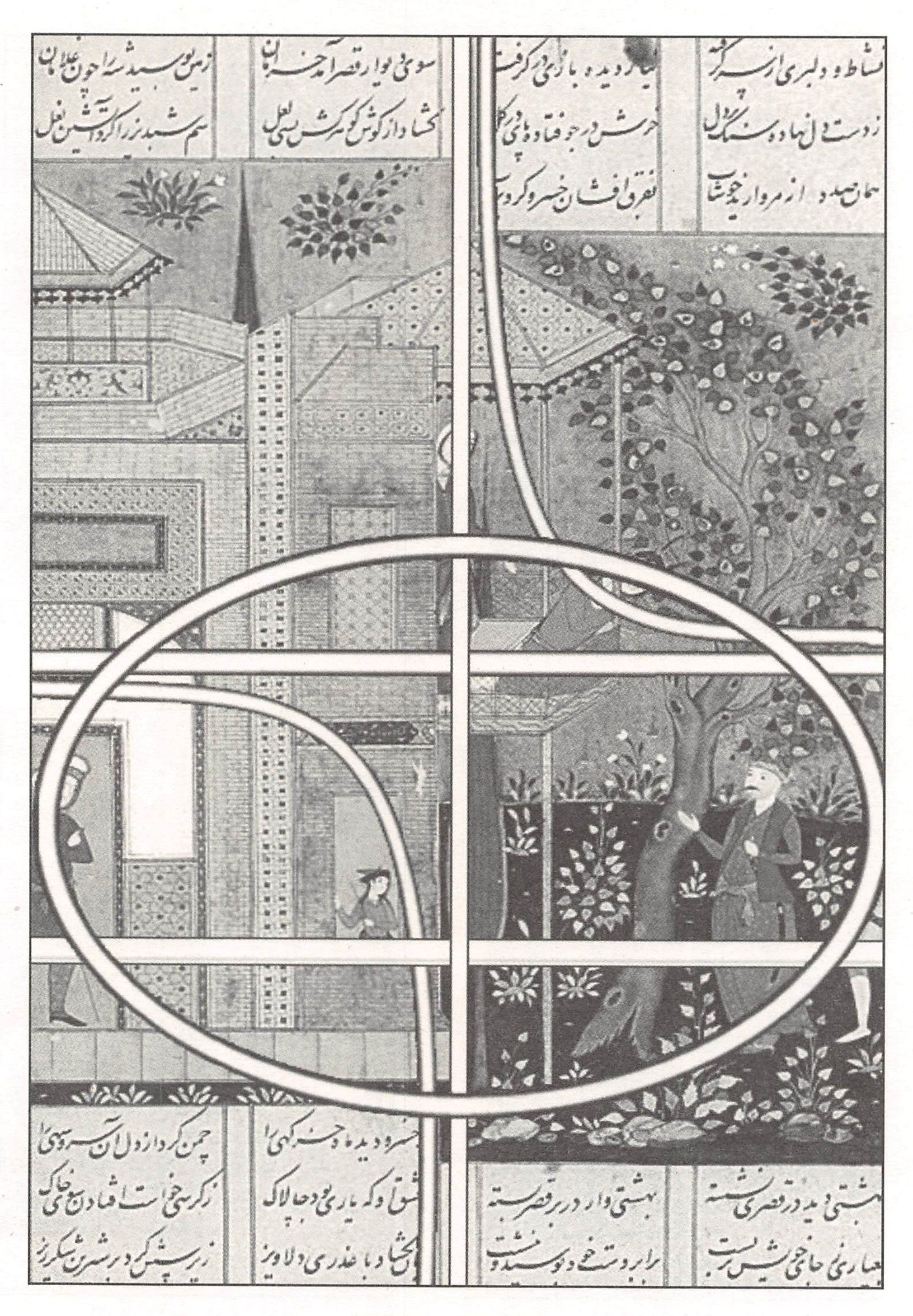


(شكل ١٤ جـ ـ لوحة ١٩)
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١٤د ـ لوحة ١٩)
«منحنى القطع الزائد»

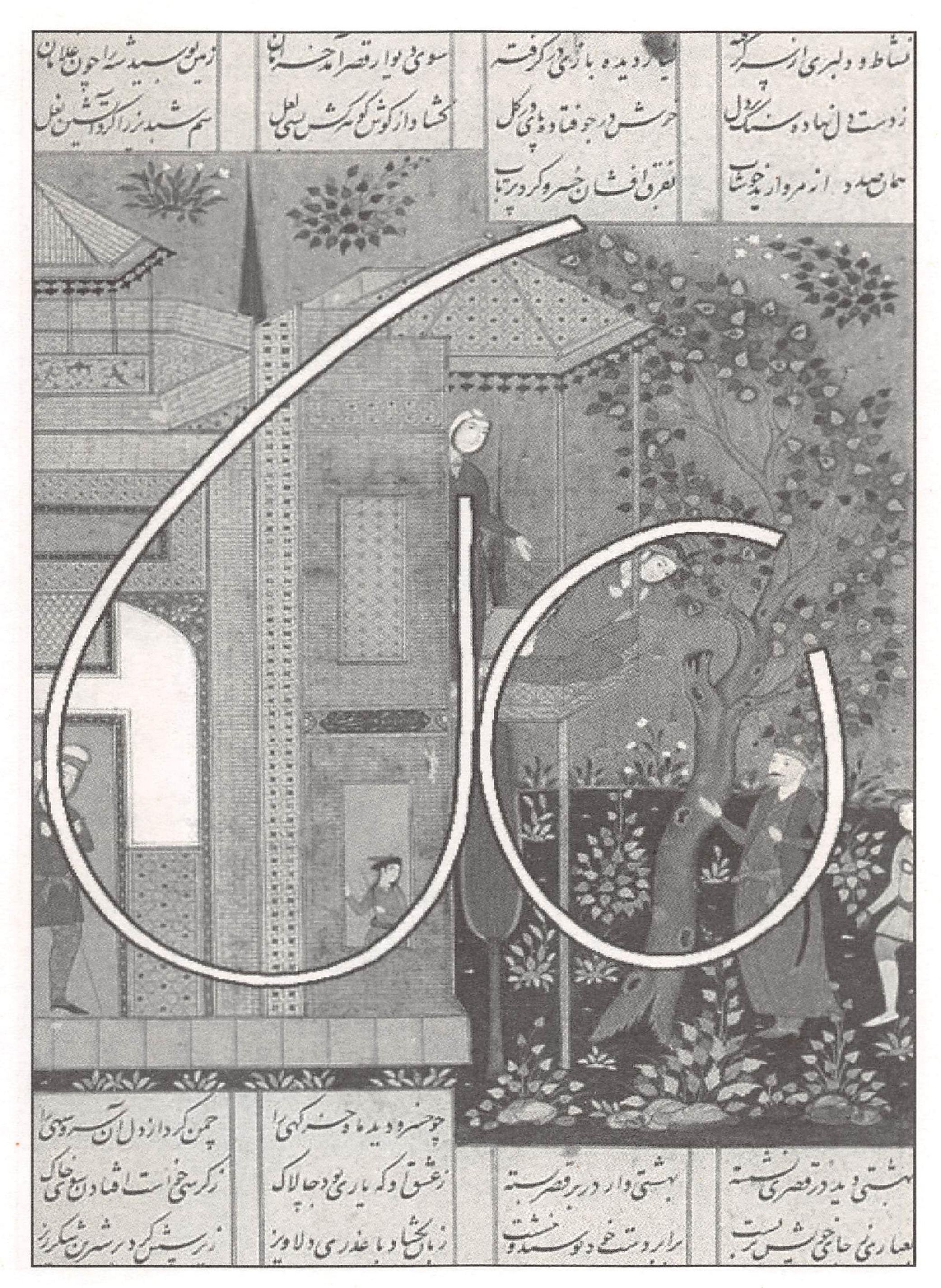
ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفة سطح القصر



(شكل ١٤ هـ - لوحة ١٩)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

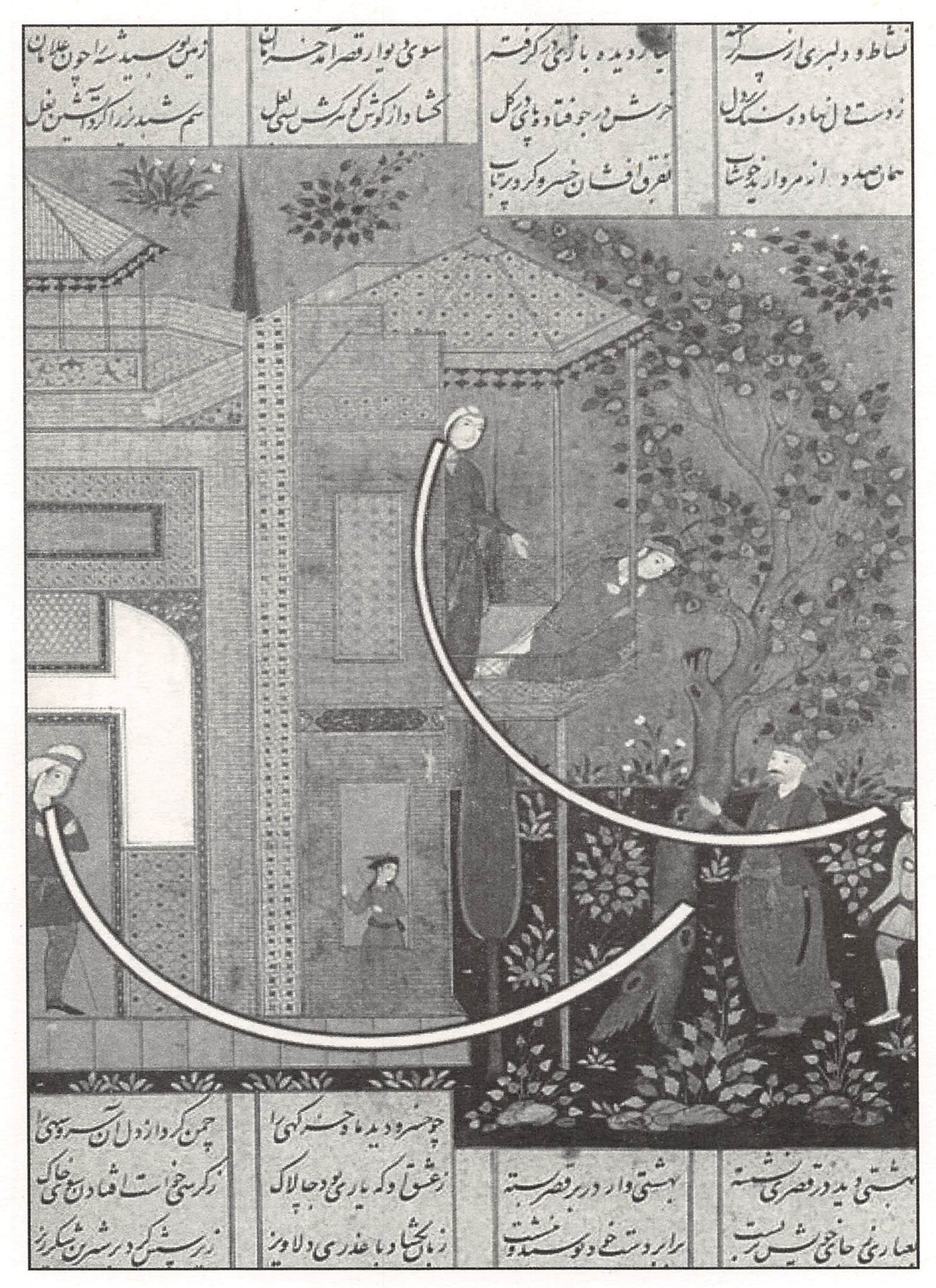
ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفة سطح القصر



(شكل ١٤ س - لوحة ١٩)

«المحاور الدائرية»

ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفه سطح القصر



(شكل ١٤ ص ـ لوحة ١٩)

«المنحنيات العرجونية»

ذهاب خسرو لرؤية شيرين وحديثها معه من شرفه سطح القصر

اغتيال خسرو

القصيدة

وكان لـ «خسرو» ابن جلف من «مريم»(*)

أبخر الفم كالأسود، يدعى «شيرويه».. (**)

ولقد سمعت أن هذا الابن السَّفّاح

وهو فى طفولته.. عندما كان قريباً من التاسعة..

كان يقول أثناء زفاف «شيرين»:

«ليت أن «شيرين» كانت زوجتى»..

...

فقد كان قصر الملك مليئاً بدخان - الأحزان - بسببه

وكان الملك غير راضٍ عنه كذلك..

فقال لـ «بزرك أميد»: أيها الحكيم

إن قلبى منقبض من ذلك الابن العاق..

كما أنى هلع من هذا الطالع السىء

(*) ابنة «موريس» قيصر الروم.

(**) فارسية بمعنى: شجاع جسور صاحب شأن.

وفى الشاهنامة: لما سُئل «پرويز» المنجمون عن طالع هذا المولود «شيرويه» قالوا:

«أيها الملك إن الأرض تمتلىء من هذا المولود شراً، ولا يحمد سيرته وهو يمرق الدين ويخرج عن طاعة رب العالمين.

راجع: الشاهنامه، الجزء الثانى ص٢٣٤.

فأنا أعرف فساد طالعه..
فقد اضحى كالذئب.. لا يؤتمن على أمه
من سوء فعاله التى تستبد برأسه(١)..

...

وهكذا استقر رأى «خسرو» بعد ذلك
أن يكون بيت النار مقراً له..
واختار معه «شيرين» لتصحبه فى تلك المرارة

...

ولم يسمح لغيرها بصحبته (٢)..

...

فى ليلة حالكة.. فقد فيها القمر نوره
وضل الفلك طريقه.. كالغول (٣)..

...

حيث اقتحم ـ نافذة السجن ... وجه شيطانى
قد تجردت طبيعته من الرحمة..
وارتقى سرير الملك كاللص
الذى يبحث عن المتاع فى البيت..
واقترب من مخدع الملك.. والخنجر فى يده
فمزق كبده.. وأطفأ شمعة (٤) ..

المنمنمة: (لوحة ٢٠)

«اغتيال خسرو».

وتمثل مشهد النهاية لقصة عشق «خسرو وشيرين»، وهى من المنمنمات الفارسية بالغة الدلالة، فى التعبير عن النفس الإنسانية، ورغبتها التملك، التى تمتزج فى أحيان بقدر من الخيانة والغدر والفجور(*).

---

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، مرجع سابق، ص٤٠٩.
(٢) المرجع السابق: ص٤١٢.
(٣) المرجع السابق: ص٤١٥.
(٤) المرجع السابق: ص٤١٦.
(*) قال تعالى: ﴿ وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۝٧ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۝٨ قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا ۝٩ وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا ۝١٠ ﴾ سورة «الشمس» : الآيات (٧-١٠).

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين».

الصفحة رقم ١١٣ فى متن المخطوط ـ ٢٣× ٢ , ٣٦سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور قد استلهم الحدث، وحقق فى الصورة أعلى قدر من التعبير الفنى لذلك المشهد المأسوى، الذى يبدو فيه ذلك الآثم قلبه الذى تجردت من طبيعته الرحمة فيما وصفه الشاعر، يرتقى سرير «خسرو» والخنجر فى يده، «فمزق كبده، وأطفأ شمعة». (انظر : اللوحة ٢٠ أ)(*)

وقد برع الفنان فى تصوير المشهد الذى كان حدثه بلون الدم، فى تعبير فنى بالغ الدلالة، فجعل السيادة للون الأحمر بدرجاته، ليحقق توازناً رمزياً، وتعادلية مثوية بين ما ورد فى القصيدة من صورة شعرية، وما جسّده رسماً.

كما أضفى الطابع السكونى للخطوط الرأسية والأفقية، المتعامدة فى البناية مزيداً من التعبير عن حال الحراس النائمين فى ثبات عميق، والملك النائم فى مخدعه وبجواره زوجته «شيرين».

وأضفت الخطوط الموجية فى أجسام شخوص المنمنمة، معادلاً بصرياً لإيحاء حركى، ينقل المشاهد لفعل الحدث.

وأراد المصور أن يعيد للمتأمل قدراً من التوازن النفسى، يصرفه عن مأساوية الحدث، ليبث فى نفسه شيئاً من الهدوء والسكينة، فأشاع فى المنمنمة بهجة فى تشكيل فنى جميل ممزوج بالشاعرية، تجلًى فى هندسيات أربيسكية، وتمنيقات رقيقة، لجوسق سطح المبنى، ومقر «خسرو» ومخدعه، على حين اشتمل الجانب الأيمن من المنمنمة على توريقات نباتية بديعة لشجرة «الدلب» وزهور الحديقة، ليحقق توازناً تشكيلياً وتماسكاً وثيقاً بين مصراعى المنمنمة.

(*) تفصيل ـ غدر ومباغته.

وهكذا برع الفنان براعة فائقة تجلت فى قدرته على المزج بين العضوى والهندسى مزجاً جميلاً، جاء فى ترابط فنى وتآلف بديع، تناسبت فيه المساحات، وعلاقات الأجزاء بالأجزاء، ومزاوجة خلاّقة للخطوط بين منحنى وحاد.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ١٥ أ - لوحة ٢٠).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ١٥ ب - لوحة ٢٠).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١٥ جـ - لوحة ٢٠).

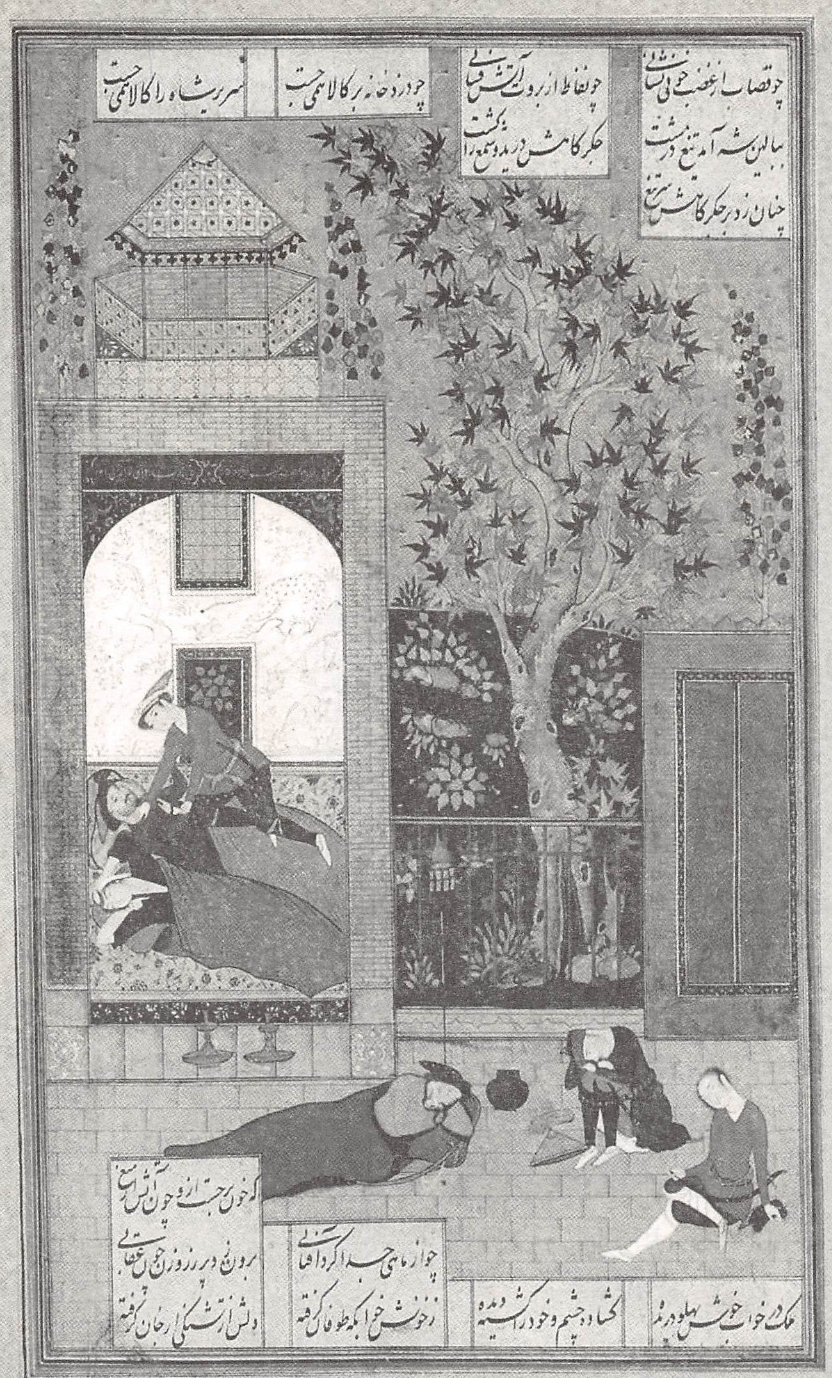
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ١٥ د - لوحة ٢٠).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ١٥ هـ - لوحة ٢٠).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١٥س - لوحة٢٠).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١٥ص - لوحة٢٠).





لوحة (٢٠)

«اغتيال خسرو» منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى و «حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة خسرو وشيرين ـ للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م)

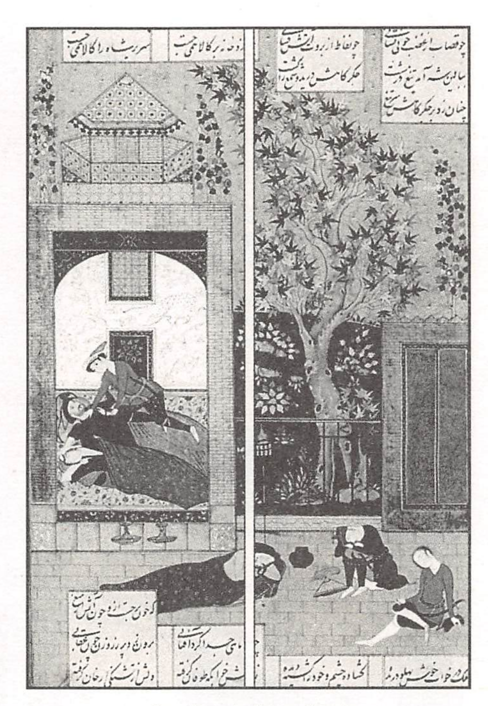
الصفحة رقم (١١٣) فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦,٢سم ـ محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» ـ الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (٢٠ أ)

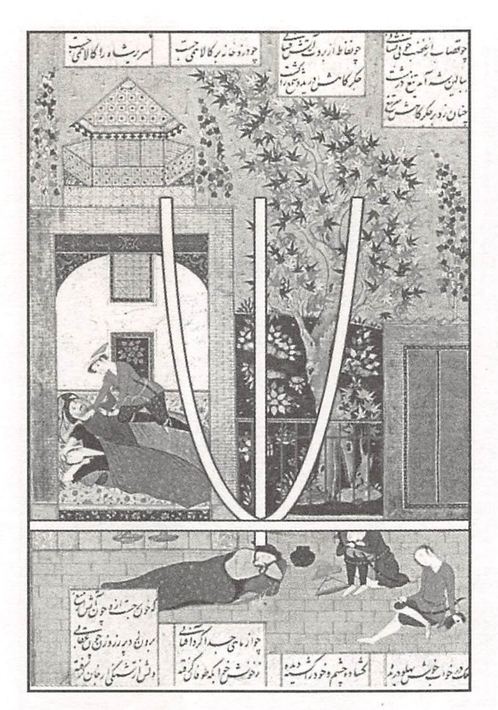
اغتيال خسرو

تفصيل ـ غدر ومباغته



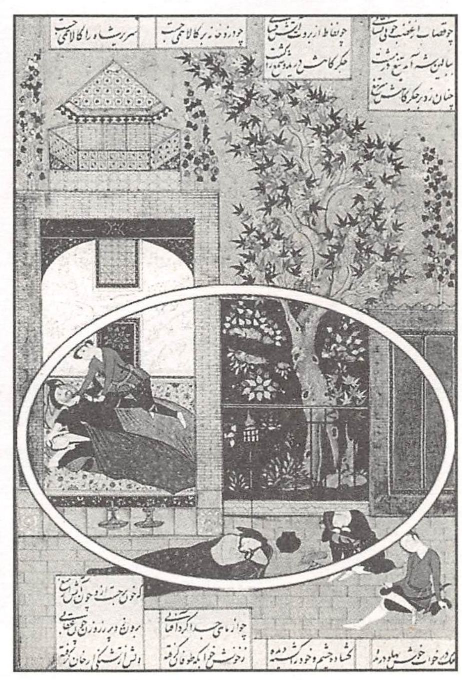
(شكل ١٥ أ - لوحة ٢٠)

«مصراعى المنمنمة»



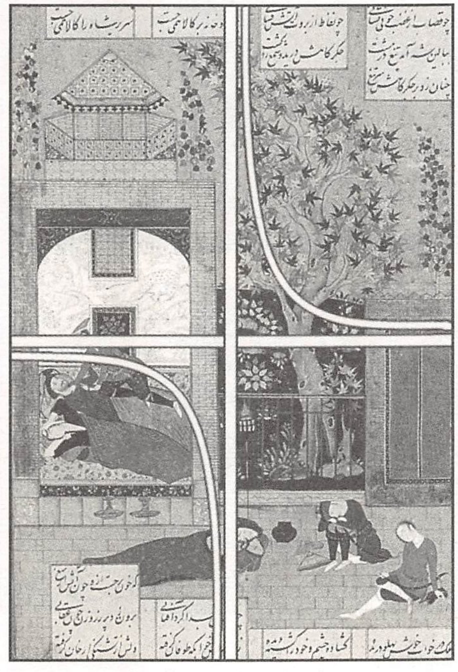
(شكل ١٥ب - لوحة ٢٠)

«منحنى القطع المكافئ»



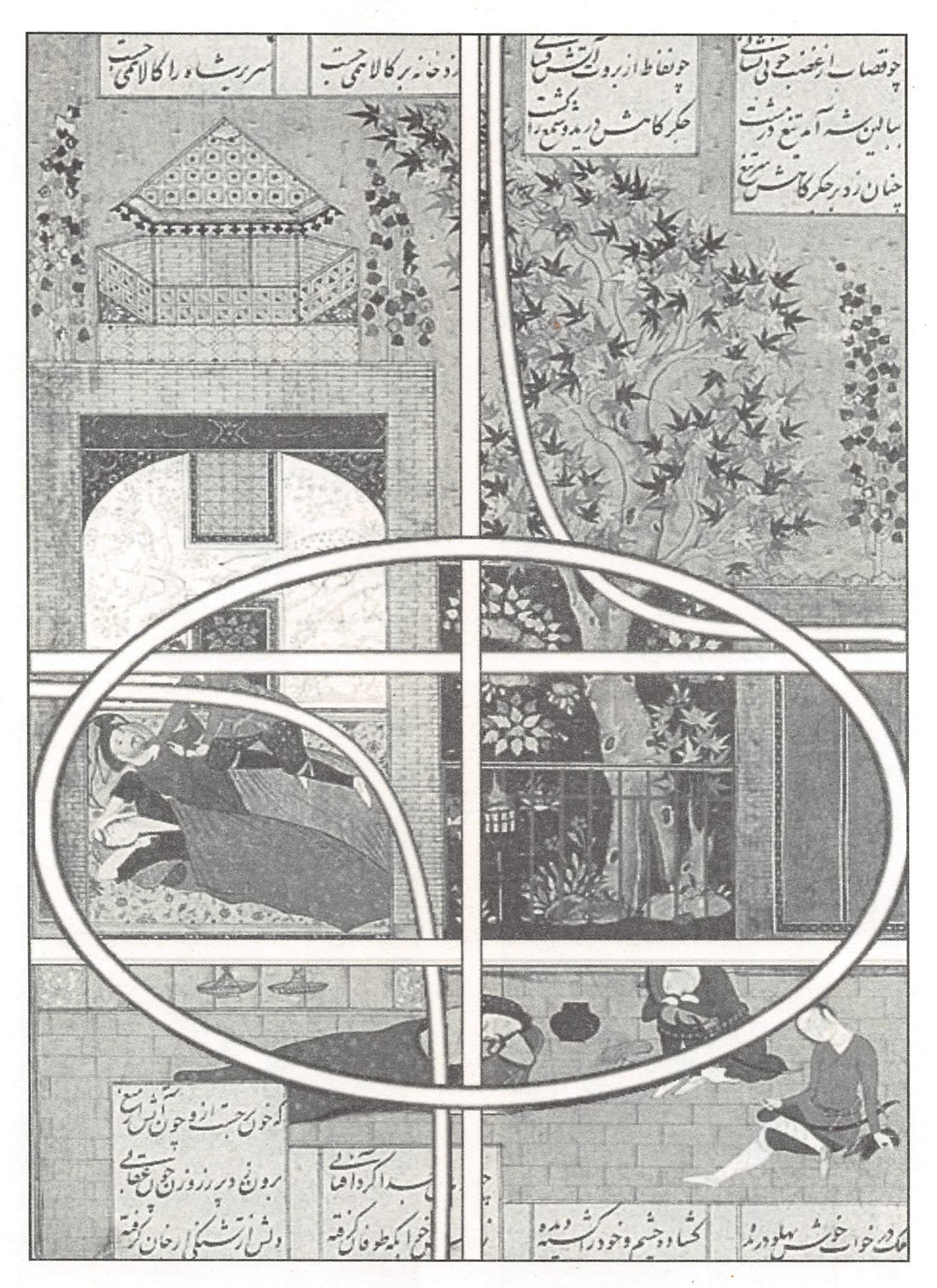
(شكل ١٥ جـ - لوحة ٢٠)

«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١٥د - لوحة ٢٠)

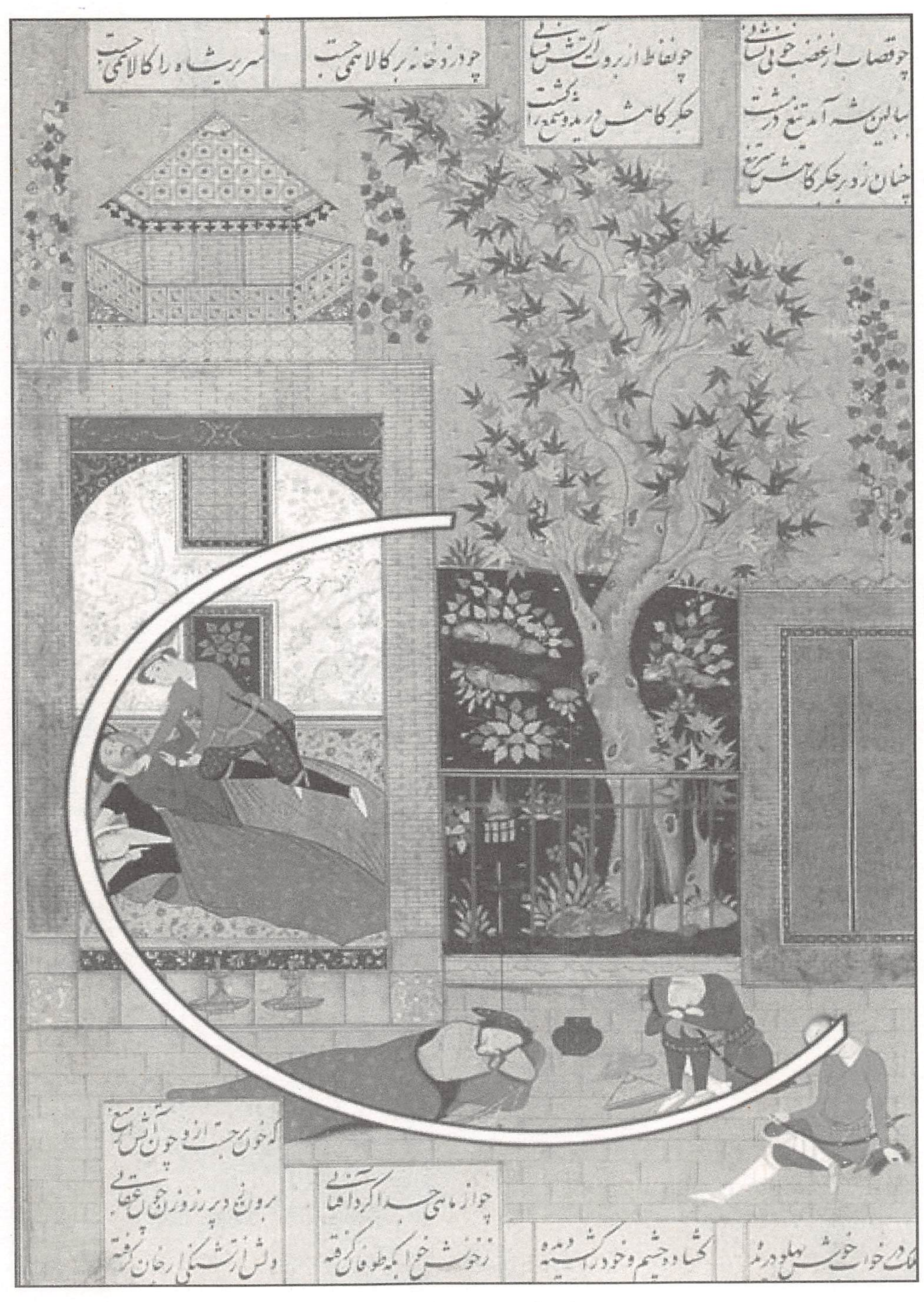
«منحنى القطع الزائد»



(شكل ١٥ هـ - لوحة ٢٠)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

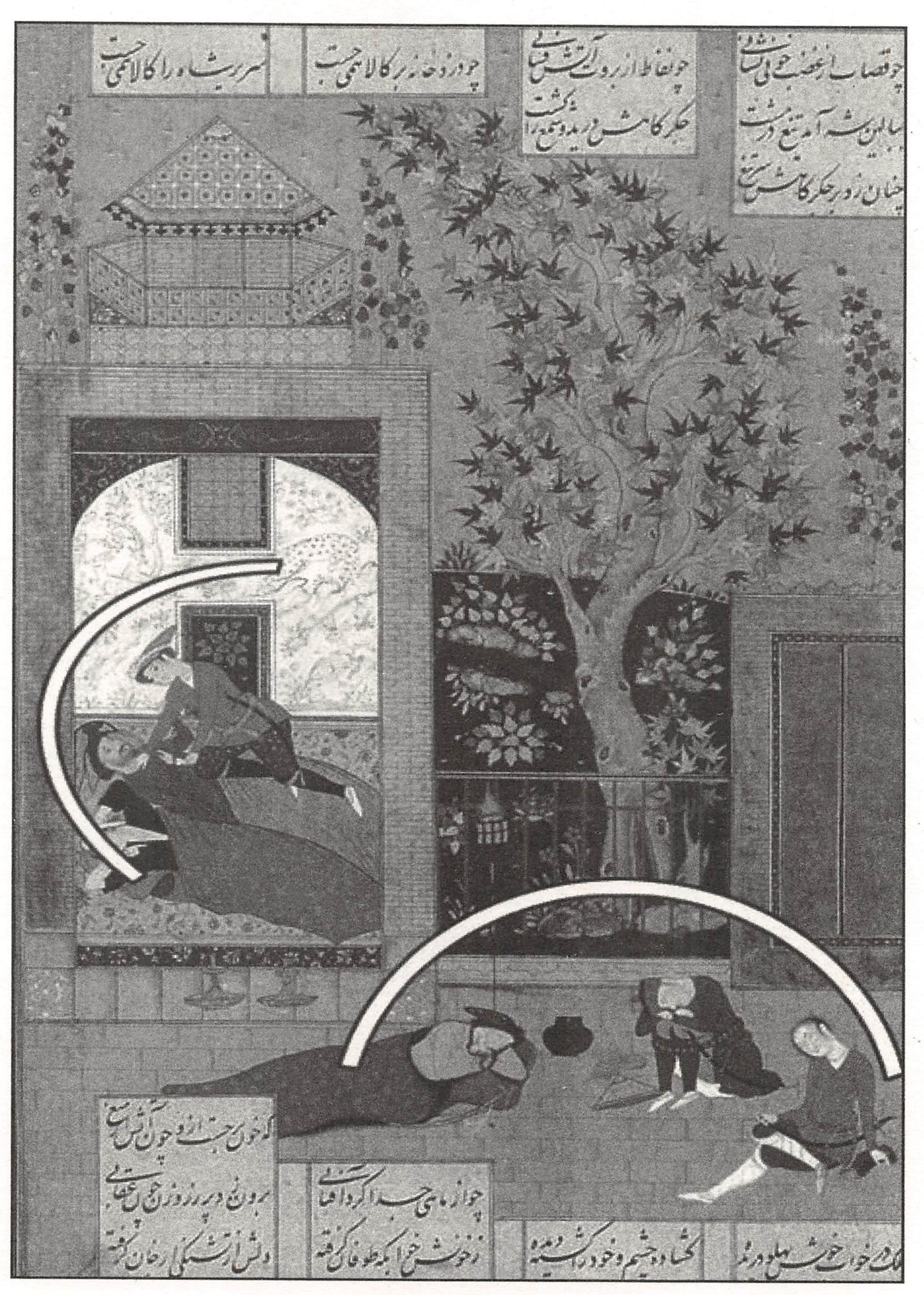
اغتيال خسرو



(شكل ١٥ س - لوحة ٢٠)

«المحاور الدائرية»

اغتيال خسرو



(شكل ١٥ ص - لوحة ٢٠)

«المنحنيات العرجونية»

اغتيال خسرو

منمنمات منظومة ليلى ومجنون

- ليلى ومجنون
- غرة المنظومة
- دعاء المجنون فى الكعبة المشرفة
- المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى
- المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية
- الشاب سلاّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون
- المجنون وجيشه في زيارة ليلى
- دعاء المجنون على قبر ليلى

كان «نظامى» من أصحاب اللسانين، يجيد العربية بجانب الفارسية لغة بلاده الأصلية، ومن ثَمَّ فقد أطلع على تراث الشعر العربى، فتأثر بجمالياته وما ورد فيه من قصص، وتجلى هذا التأثير فى منظومته «ليلى ومجنون» تلك القصة الأكثر شهرة فى قصائد العشق وأغانى الشعر العربى؛ يمثل دور البطولة فيها «قيس بن الملوح» (*) مجنون بنى عامر، ومعشوقته الجميلة « ليلى العامرية»

وقد «شرع «نظامى» فى نظم «ليلى ومجنون» فى عام ٥٨٤ هـ بناء على طلب «أخستان بن منوجهر» حاكم «شروان».(١)

وقصة «ليلى ومجنون» هى ثالث منظومات الشاعر، وقد نظمها فى بحر الهزج المسدس، وتشتمل المنظومة على ٤٥٠٠ بيت من الشعر تقريباً، وقد «صور «نظامى» عشق قيس فى صورة مثالية تشبه عشق الصوفية، فجعله يجب للحب لا لشىء آخر، ويعشق للعشق المجرد، وهذا يشبه ما نجده عند الصوفية من عشق العشق».(٢)

(*) هو المخبل القيسى، حجازى إسلامى، أحد المتيمين المشهورين بالعشق.
راجع: المرزبانى، أبى عبيد الله محمد بن عمران: معجم الشعراء، تحقيق «عبدالستار أحمد فراج»، طبعة قصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٢٣٥.

(١) عبدالنعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٢٨٥.

(٢) المرجع السابق، ص٣١٧.

وقد بدأ الشاعر منظومته بمقدمته المعتادة، تحدث فيها عن التوحيد، ونعت الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ، ومدح الملك، ونُصح ابنه «محمد»... ليبدأ فى سرد القصة، بدعاء والد «قيس» أن يهب له ربه ابناً، واستجاب الله دعاءه، ورزقه قيساً الذى تعلق بحب «ليلى» زميلته فى الدراسة بأحد المكاتب التى كان أبناء القبائل وبناتها يذهبون اليها للتعليم منذ الصغر، ـ على ما ذكر الشاعر ـ؛

ثُمَ لم يلبث العشق أن استبد به فطار صوابه

وذهب عقله..

واشتهر أمره

ولقبه الناس بالمجنون.. (١)

...

وكثر كلام القوم حول ليلى

فأخفاها أهلها عن أعين المجنون.. (٢)

وتتوالى أحداث القصة، الى أن تنتهى نهاية مأساوية كعادة «نظامى» فى قصصه، وتموت «ليلى»، ويقف «قيس» على قبرها يدعو ربه أن يخلصه مما هو فيه من عناء، لهذا الفراق، متمنياً الموت ليصل إلى حضرة معشوقته.

المنمنمة: (لوحة ٢١)

غرة المنظومة

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، منظومة «ليلى ومجنون»، نسخه الخطاط «عبد الجبار الأصفهانى».

العصر الصفوى، عهد الشاه «عباس الأول»، المدرسة الصفوية الثانية «أصفهان»، بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

الصفحة رقم ١٢٣ فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦,٢سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

---

(١) نظامى الكنجوى: ليلى ومجنون، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٢٩٢.

(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

هذا؛ ويسعى الباحث لدراسة نقدية تحليلية من واقع الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية ؛ لاستخلاص القيم الجمالية والتعبيرية، فى مجموعة من صور المنمنمات التى تعبر عن موضوعات القصائد فى منظومة «ليلى ومجنون» للشاعر «نظامى الكنجوى»، تمثلت فى:

١ـ منمنمة تصوِّر: دعاء المجنون فى الكعبة المشرفة.

٢ـ منمنمة تصوِّر: المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى.

٣ منمنمة تصوِّر: المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية.

٤ـ منمنمة تصوِّر: الشاب سلاّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون.

٥ـ منمنمة تصوِّر: المجنون وجيشه فى زيارة ليلى.

٦ـ منمنمة تصوِّر: دعاء المجنون على قبر ليلى.





لوحة (٢١)
مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة ليلى ومجنون - للشاعر «نظامي الكنجوي»
الصفحة رقم (١٢٣) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦،٢سم - نسخه الخطاط «عبدالجبار الأصفهاني»
العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩-١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠-١٦٢٤م)
محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩

دعاء المجنون فى الكعبة المشرفة

القصيدة

عندما ازداد شطط «قيس» واضطرابه، فكر والده فى طريقة يدفع بها عنه حرارة العشق، فقرر أن يحمله إلى «مكة» فى موسم الحج، ليدعو الله فى بيته الحرام، ويسأله أن يُبْعِد عنه حرارة العشق، وحمله إلى هناك، تبركاً ودعاء، لكن المجنون ناجى ربه أن يزيده عشقاً؛ فى دُعاءٍ جميل قال فيه:

يا رب بعزة ربوبيتك.. وجلال الهويتك

اجعلنى ابلغ اقصى درجات العشق.. حتى يبقى حبى بعد فنائى..

وامنحنى النور من عين العشق.. ولا تحرمنى منه أبداً..

ولو اننى سكرت من شراب العشق.. إلا اننى ادعوك

أن تجعلنى اكثر عشقاً من هذا.. مادمت حياً...

إنهم يقولون خَلِّص نفسك من العشق

وأبعد قلبك عن حُبَّ ليلى..

فياربُ هبْنى فى كل لحظة ميلاً أعظم إلى «ليلى»..

وخذ ما بقى من عمرى.. وزده فى عمرها..

فرغم اننى اصبحت - من شدة الغم - نحيلاً مثل شعرها..

إلا اننى اتمنى الا تنقص شعره من راسها.. (١)

(١) نظامى الكنجوى: ليلى ومجنون، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٢٩٥.

وهكذا علم والده والقوم، أن قيساً ليس له دواء فى عشقه ليلى.

المنمنمة: (لوحة ٢٢)

«دعاء المجنون فى الكعبة المشرفة»

وهى من المنمنمات الفارسية التى بدا فيها تأثر شعراء الفرس بديوان الشعر العربى، واقتراب المصور فى تعبيره الفنى، من البيئة العربية الصحراوية.

ولعلها صورة تفصح عن ولع فنانى الفرس، برسم قصائد العشق، التى كانت شائعة على ألسن الشعراء فى تلك العصور.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

«مخطوط المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «ليلى ومجنون».

الصفحة رقم ١٣٩ فى متن المخطوط ـ ٢٣×٢، ٣٦سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن الفنان استلهم مضمون المشهد، وأنطق الصورة شاعرية، بدت فى وقفة «مجنون ليلى»، نحيلاً هزيلاً، بجوار باب الكعبة المشرفة، قدمه فوق دَرج سُلَّم، رافعاً يداه، مناجياً ربه فى اقتراب صوفى لتجليات الصعود. (انظر : اللوحة ٢٢ أ)(*)

وهكذا جاءت حالة «قيس» المشحونة بالوجد، لتعبر عن حدس صوفى يستشرفه المشاهد فى الصورة، من جسده النحيل، وملابسه التى بدا فيها التقشف.

وقد برع المصور فى بث فيض من الحيوية، لمشهد تجلت فيه سكينة دعاء، بدت ملامحها متضمَنه فى توزيع الشخوص على هيئة محاور دائرية ومنحنيات عرجونية، متوازنة الإيقاع، رافعين أيديهم للسماء، داعين ربهم شفاء «المجنون» من حالة العشق التى أصابته فى حب «ليلى» ، شاركتهم حمائم محلقة، طوافة فوق الكعبة المشرفة، ليزيدها بهجة فى ملابس مختلف ألوانها فى رقة وتناسق، لتفيض المنمنمة شاعرية وحساً صوفياً، يربط المتأمل للمشهد، بعلاقة حميمية، يتعاطف فيها مع هذا المحب المتيم بعشقه.

(*) تفصيل ـ دعاءٌ أول.

وعكس لنا المصور ما يبدو فى الواقع الحقيقى - فى تلك الأزمنة - من حيوية وحركة فى مشاهد الطواف والدعاء، مقترباً من تصوير الطبيعة العربية، فى رسمه للجبال المحيطة بالكعبة المشرفة، وجسدها فى حس صوفى، «رواسى تمر مر السحاب» فى فضاء فسيح يميل إلى الخضرة، رقشة بنباتات برية مزهرة.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ١٦ أ - لوحة ٢٢).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ١٦ ب - لوحة ٢٢).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١٦ جـ - لوحة ٢٢).

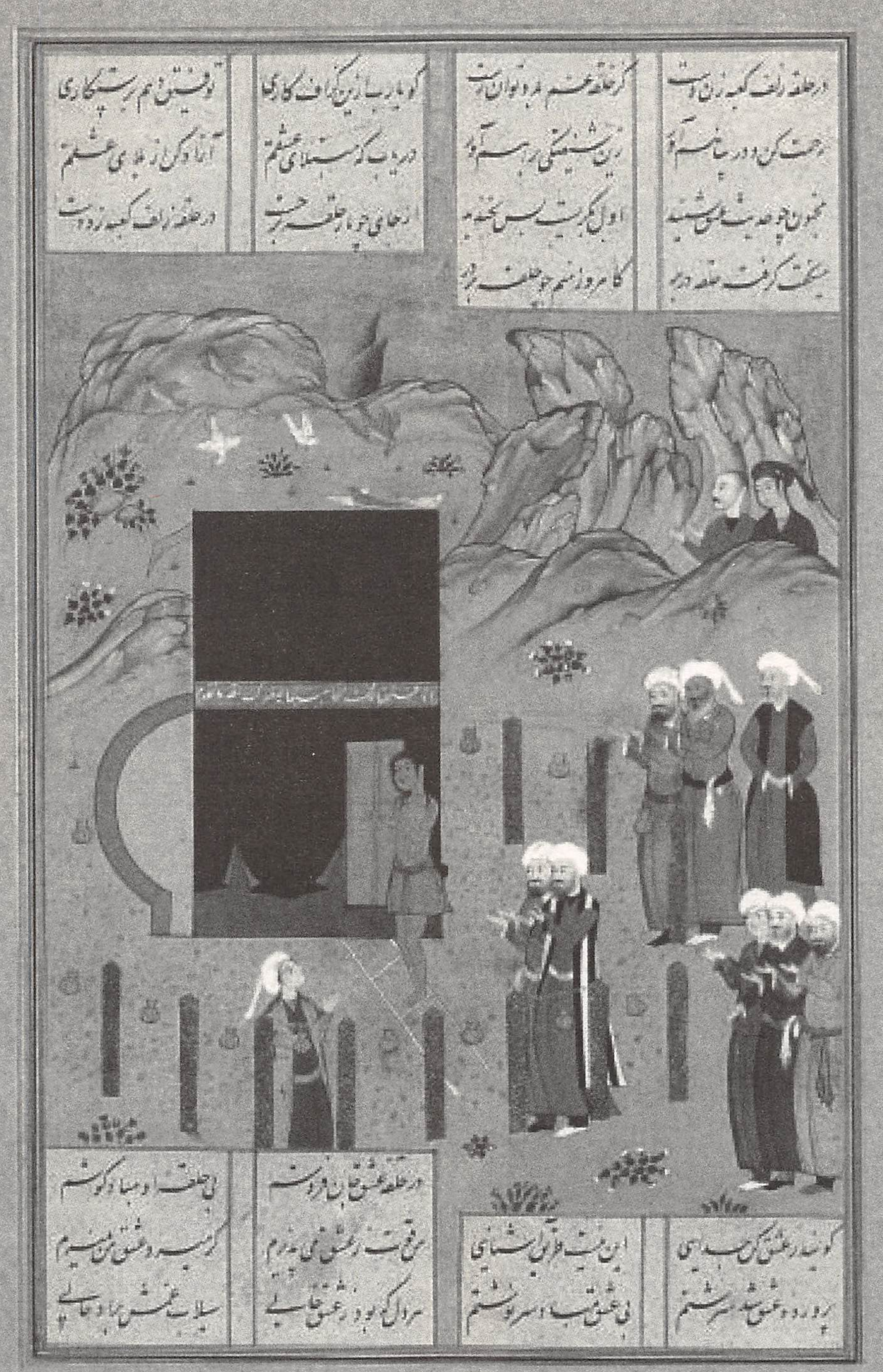
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ١٦ د - لوحة ٢٢).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ١٦ هـ - لوحة ٢٢).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١٦س - لوحة٢٢).

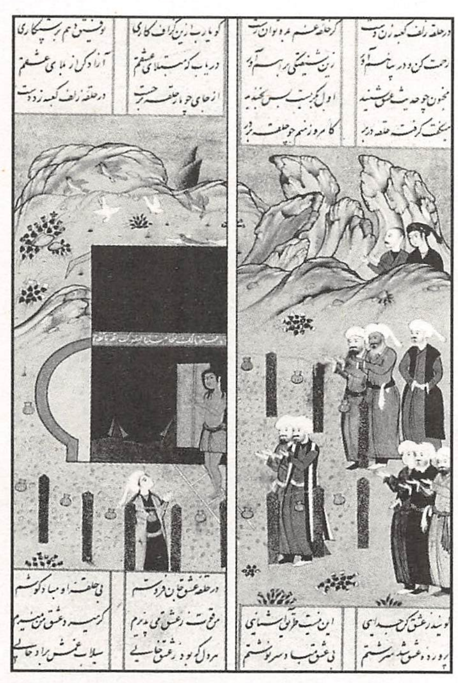
المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١٦ص - لوحة٢٢).





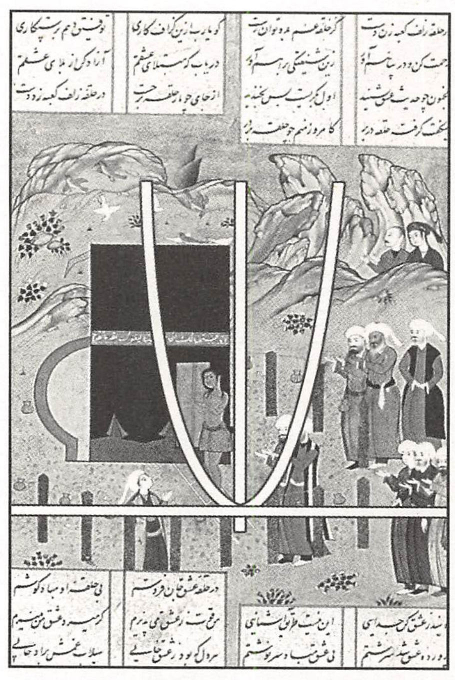
لوحة (٢٢)

«دعاء المجنون في الكعبة المشرفة» منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»
مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة ليلى ومجنون - للشاعر «نظامي الكنجوي»
العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)
الصفحة رقم (١٣٩) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦.٢سم - محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» تحت رقم ١٠٢٩



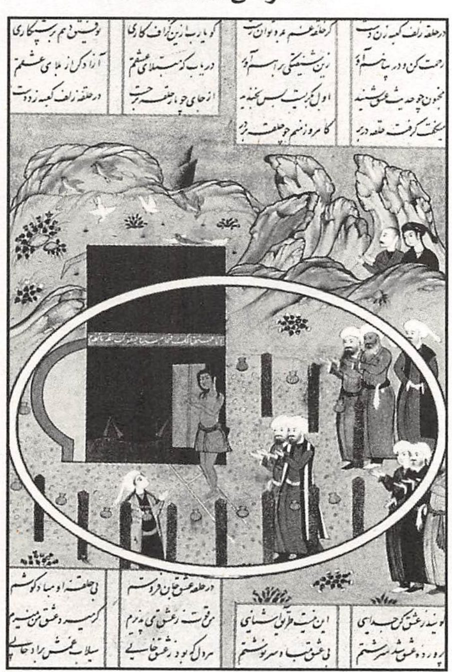
(شكل ١٦ أ - لوحة ٢٢)

«مصراعى المنمنمة»



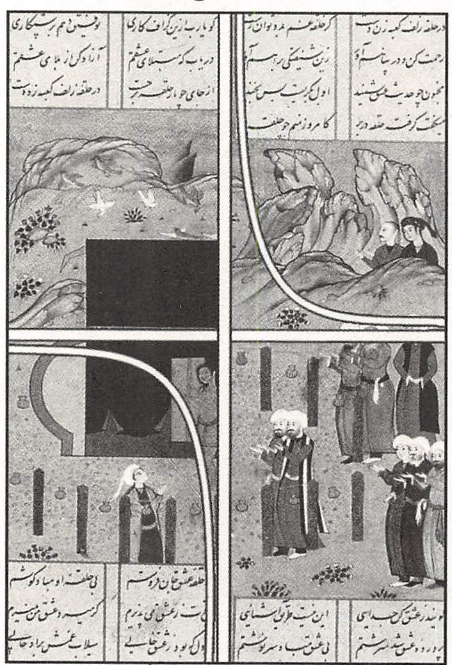
(شكل ١٦ب - لوحة ٢٢)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ١٦ جـ - لوحة ٢٢)

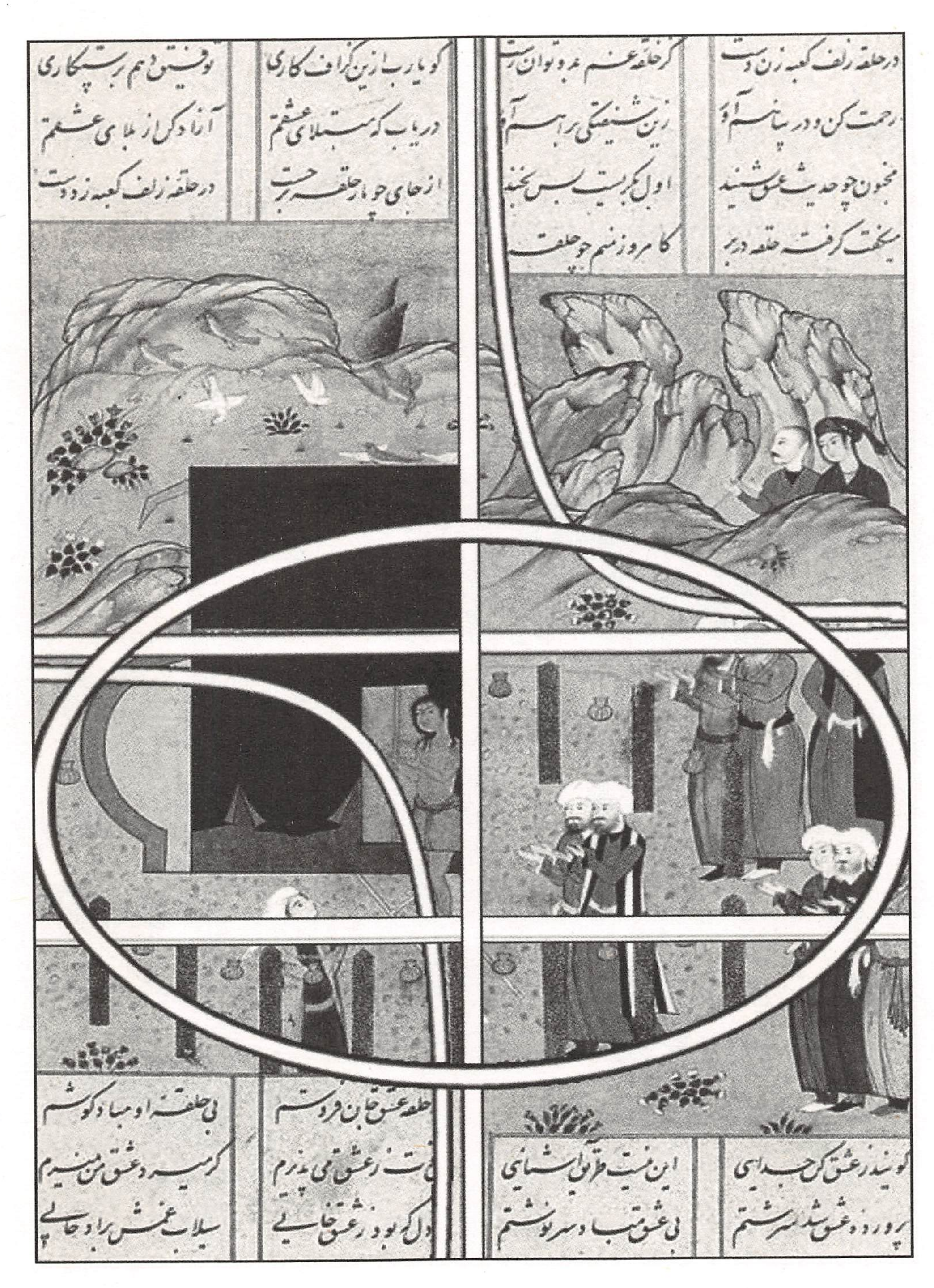
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١٦د - لوحة ٢٢)

«منحنى القطع الزائد»

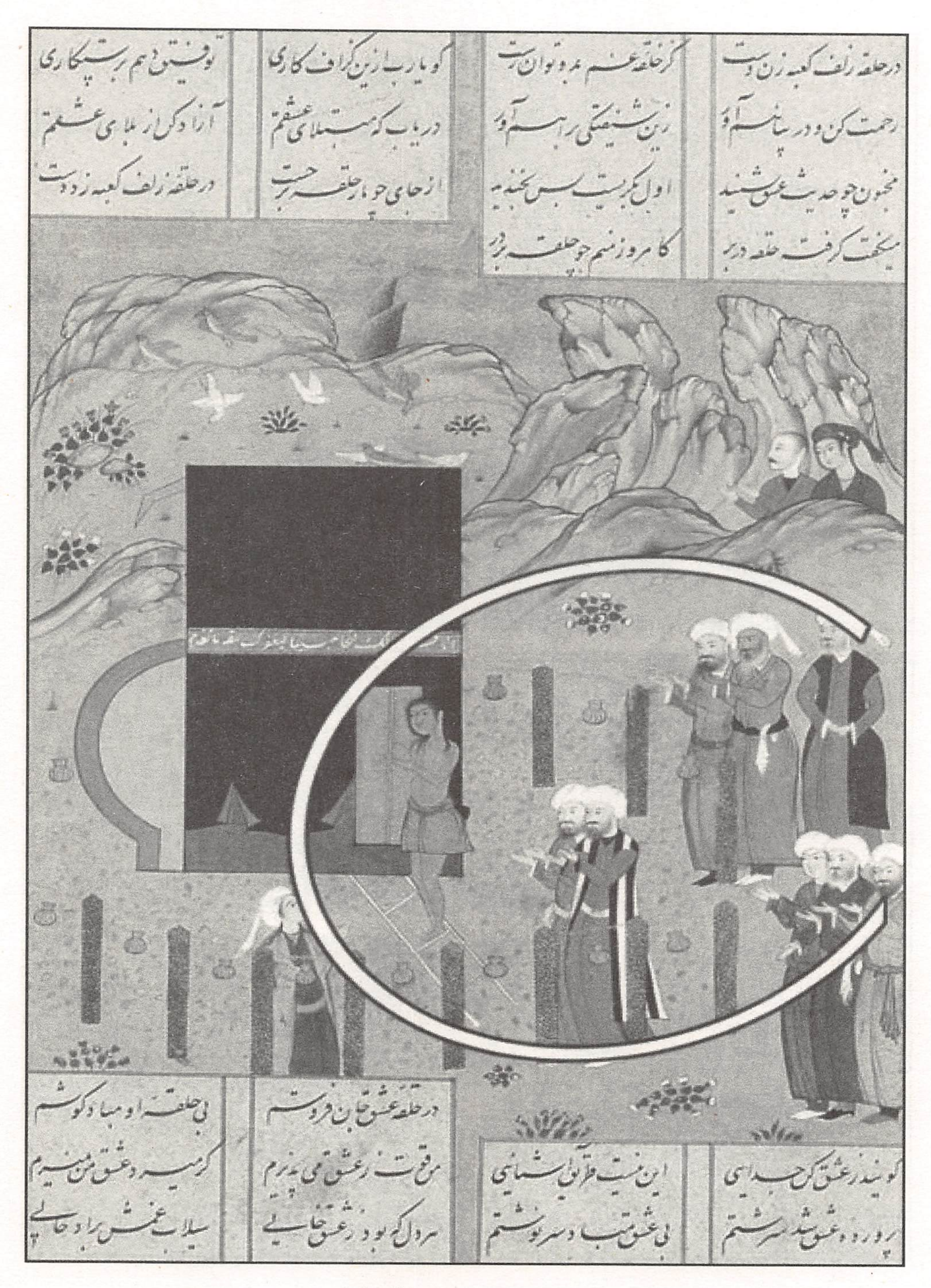
دعاء المجنون فى الكعبة المشرفة



(شكل ١٦ هـ - لوحة ٢٢)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

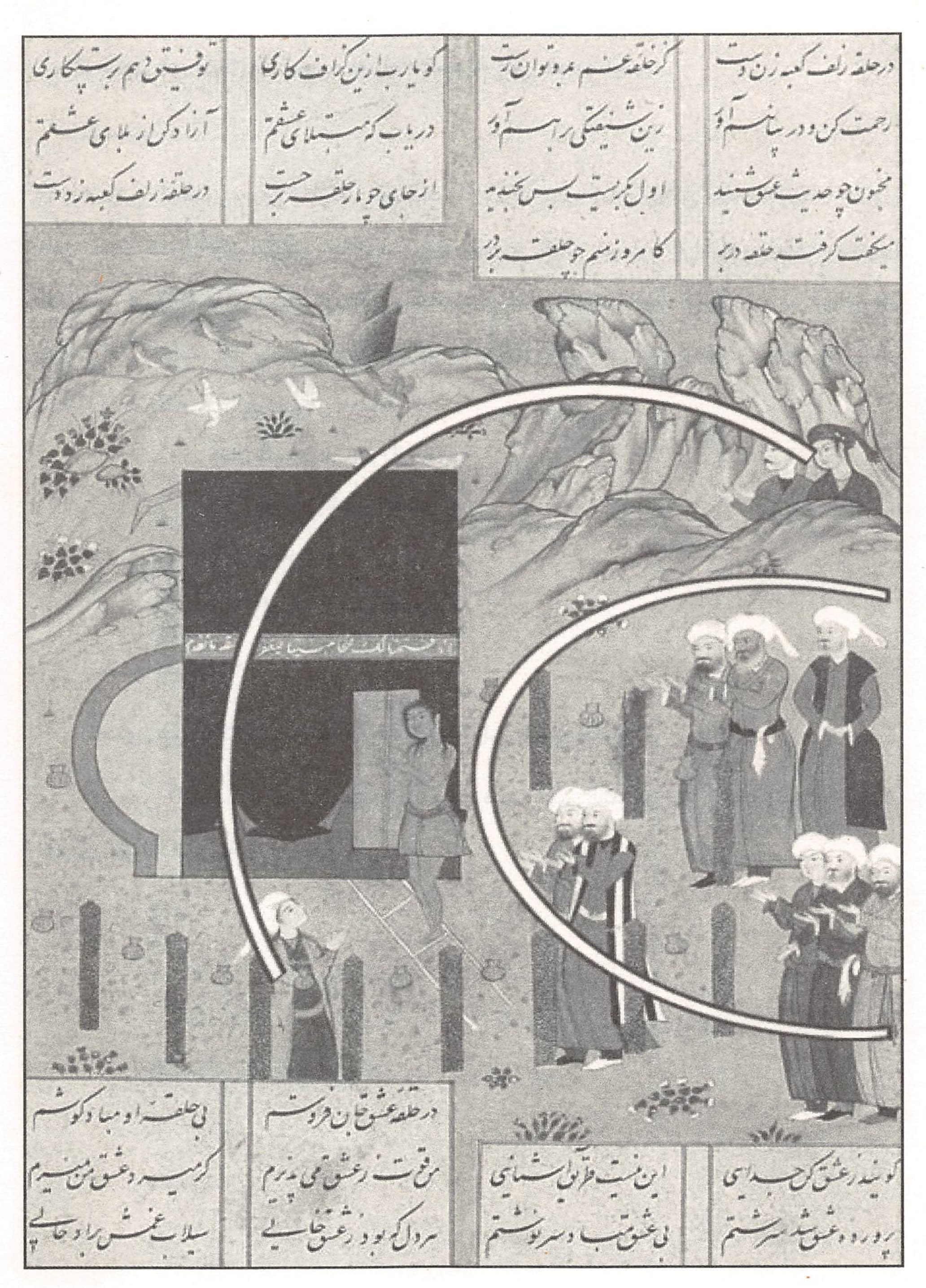
دعاء المجنون فى الكعبة المشرفة



(شكل ١٦ س - لوحة ٢٢)

«المحاور الدائرية»

دعاء المجنون فى الكعبة المشرفة



(شكل ١٦ ص ـ لوحة ٢٢)

«المنحنيات العرجونية»

دعاء المجنون فى الكعبة المشرفة

المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى

القصيدة

وعاش «المجنون» بين منازله والصحراء وذات يوم؛ كان «يولى وجهه شطر منازل «ليلى»، فأبصر عجوزاً تضع حبلاً فى عنق رجل ـ وكأنه أسير ـ ثم تقوده وتطوف به بين القبائل، فرق المجنون لحال الرجل، واستفسر عنه، فعرف أنها حيلة من المرأة والرجل لجمع الصدقات، فأرسل المجنون إلى المرأة، وتوسل إليها أن تقوده هو، وتتوجه به شطر منازل معشوقته، فقبلت، وسار معها»[1]؛

وكان كلما صار إلى باب خيمة

غنى بجنون أشعار العشق..

وذكر اسم «ليلى»

وأكل الحجارة.. ثم رقص[2]..

المنمنمة: (لوحة ٢٣)

«المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى»

وهى من المنمنمات الإسلامية، التى يبدو فيها تأثر الشاعر بديوان العرب، وتجسيد المصوّر للبيئة العربية.

(١) عبدالنعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٠٢.

(٢) نظامى الكنجوى: ليلى ومجنون، ترجمة «عبدالنعيم محمد حسنين»، ص٣٠٢.

والمنمنمة منسوبة للمصور «مير سيد على»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ - ٩٥٠ هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، منظومة «ليلى ومجنون» .

الصفحة رقم ١٥٧ فى متن المخطوط - ٢٥× ٣٦سم -، مساحة المنمنمة ١٨,٢ × ٣٢سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥ .

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم القصة، وجسَّدها فى مشهد تدب فيه الحياة، اختلف اختلافاً كلياً عن المشهد فى منمنمة «المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية»، الذى بدت فيه حركة الحياة ممثلة فى هذا الجمع من الطيور والحيوانات، أليف ووحشى. (انظر : اللوحة ٢٤)

ولعل هذا المشهد يمثل قلب الحياة فى تلك البيئة البدوية، تبدو فيه «ليلى» وسط ربعها جالسة فى خيمتها، أميرة بين وصيفاتها، والمجنون فى أغلاله تسحبه امرأة عجوز، ليبدو أسير عشقه، يستجدى نظرة تسكن روحه وتزيده عشقاً.

«والكل على ليلاه يغنى»!! «ليلى» تتطلع إلى المجنون مسحوباً فى أغلاله، ويبدو على وجهها نظرات الأسى. (انظر : اللوحة٢٣ أ)(*)

وامرأة تملأ جرة من نبع ماء شاخصة إلى المجنون فى تعجب وحيرة من أمره، والصبية يلعبون، وفى خيمة أخرى امرأة ترضع وليدها، وأخرى تداعب طفلها، وفى خيمة ثالثة النسوة يقمن بأداء مهامهن اليومية، من إعداد للطعام وغير ذلك، وراعياً ينفخ فى مزماره، وشيخاً يغزل خيوطه، وحولهما قطيع من الغنم، وأشجار مزهرة، وطيور فى سمائها سابحة.

والكل على ليلاه يغنى!! أليس كذلك؟!

وهكذا جسّد لنا «مير سيد على» فى تلك المنمنمة الرائعة شوطاً من الحياة فى تلك البادية، ناظراً تفاصيلاً تجتمع فيها حركة الحياة، ليعكس قدرته كمصور مبدع يرصد حقائق ونبض الحياة، فى تعبير جميل صور فيه الواقع الحقيقى برؤية فنية بالغة الدلالة.

(*) تفصيل - نظرات الأسى والاشتياق.

ويدت قدرته فى حبكة تصميمها بصيغة شكلية متآلفة، رغم اشتمالها على مناظر وتفاصيل عديدة، ارتبطت فيها الأجزاء بالاجزاء ارتباطاً وثيقاً، بث فيه قدر من الجمال لهامش بديع مذهب، تعانقت فيه شجرة «الدلب» مع سماء من الطيوروالتوريقات النباتية.

وظهرت الخيام بظلتها البيضاء، وتشكيلاتها الأربيسكية البديعة، تذكرنا بمشهد «عودة شاپور إلى خسرو» فى مخيمه الملكى الذى جسده «أغاميرك» مخيماً بديعاً بالغاً الثراء والأبهة. (انظر : اللوحة ١٣)

وهكذا حول «مير سيد على» أشكاله إلى واقع جمالى، اشتمل على صورة من صور الحياة فى تلك المجتمعات البدوية، وجسدها فى تنظيم تشكيلى بديع ينبض نبضها، مستخدماً ألوان زاهية تشع ضوءاً وبهجة، مزجها فى انسجام ورقة، وربط فى أشكاله، وألوانه، وخطوطه، بين تلك المعانى الرهيفة، والمشاعر الدفينة، ربطاً وثيقاً، لينطق أحاسيس وانفعالات المجنون وهو يتطلع إلى معشوقته ليلى، فى نظرة حانية، أسكنها هدوء ودعة، جسدت رؤية شاعرية لخيال فنان مبدع، صرفه عن تصوير حال من أصابه الجنون فى الواقع الحقيقى، وأراده عشقاً صوفياً خالصاً.

وتجلت براعته، وقدرته الفنية على تنظيم الفراغ الصورى، ليجسد حركة الحياة فى تلك البيئة الصحراوية فى تراكب وتماسك وثيق، بدأه من أسفل المنمنمة، حيث «قيس» فى أغلاله أمام خيمة «ليلى»، وهو المشهد الذى يمثل محتوى القصة، ومنه بدأ بيت القصيد، تداعت فيه مشاهد الحياة اليومية فى تلك البادية، فى تنظيم بديع، صور الحدث واقعاً حسياً، ممزوجاً بقدر من التعبيرية الصوفية.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ١٧ أ ـ لوحة ٢٣).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ١٧ ب ـ لوحة ٢٣).

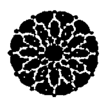
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١٧ جـ ـ لوحة ٢٣).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ١٧ د ـ لوحة ٢٢).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصوري: (انظر شكل ١٧ هـ ـ لوحة ٢٢).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١٧س ـ لوحة٢٢).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١٧ص ـ لوحة٢٢).





لوحة (٢٣)

«المجنون في أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى» منسوبة للمصوّر «مير سيد علي»، ١٨.٢×٣٢سم

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة ليلى ومجنون - للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ - ٩٥٠هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م)

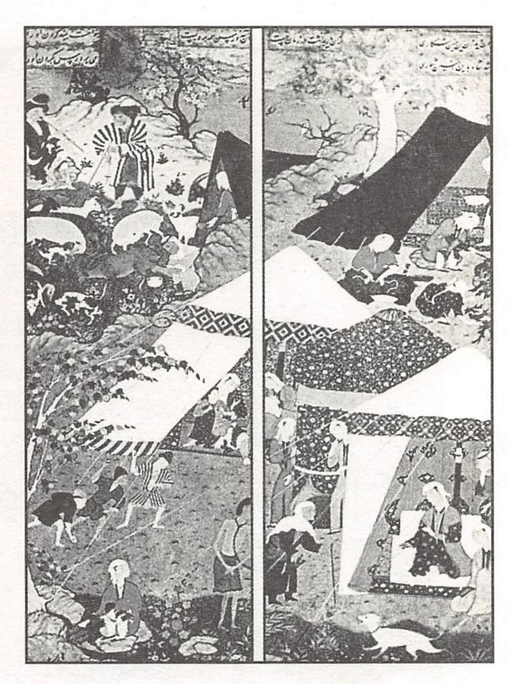
الصفحة رقم (١٥٧) في متن المخطوط - ٢٥×٣٦سم - محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



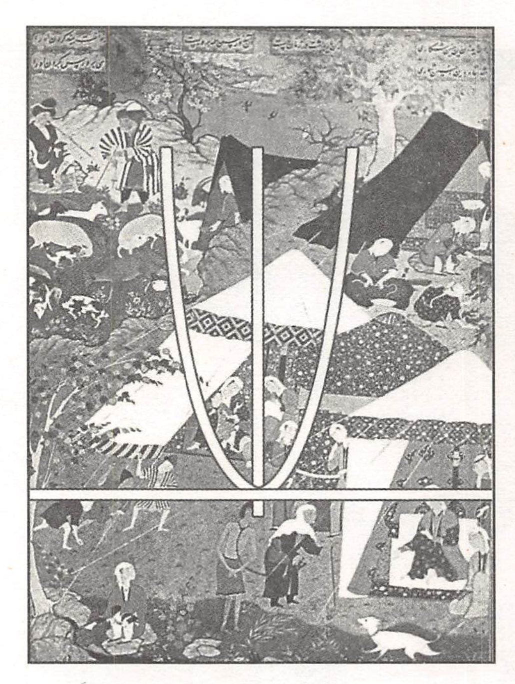
لوحة (٢٣ أ)

المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى

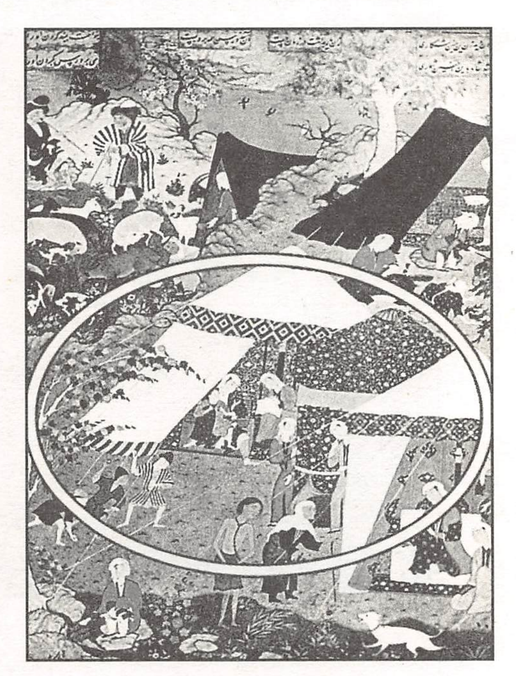
تفصيل ـ نظرات الأسى والاشتياق



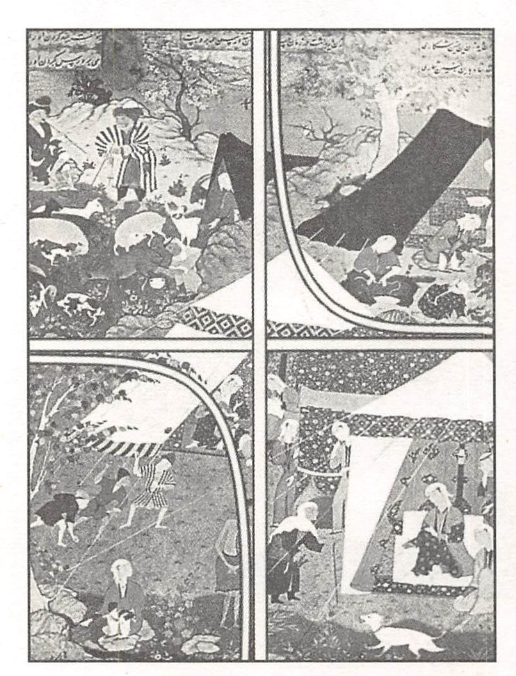
(شكل ١٧ أ - لوحة ٢٣)
«مصراعى المنمنمة»



(شكل ١٧ب - لوحة ٢٣)
«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ١٧ جـ - لوحة ٢٣)
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١٧ د - لوحة ٢٣)
«منحنى القطع الزائد»

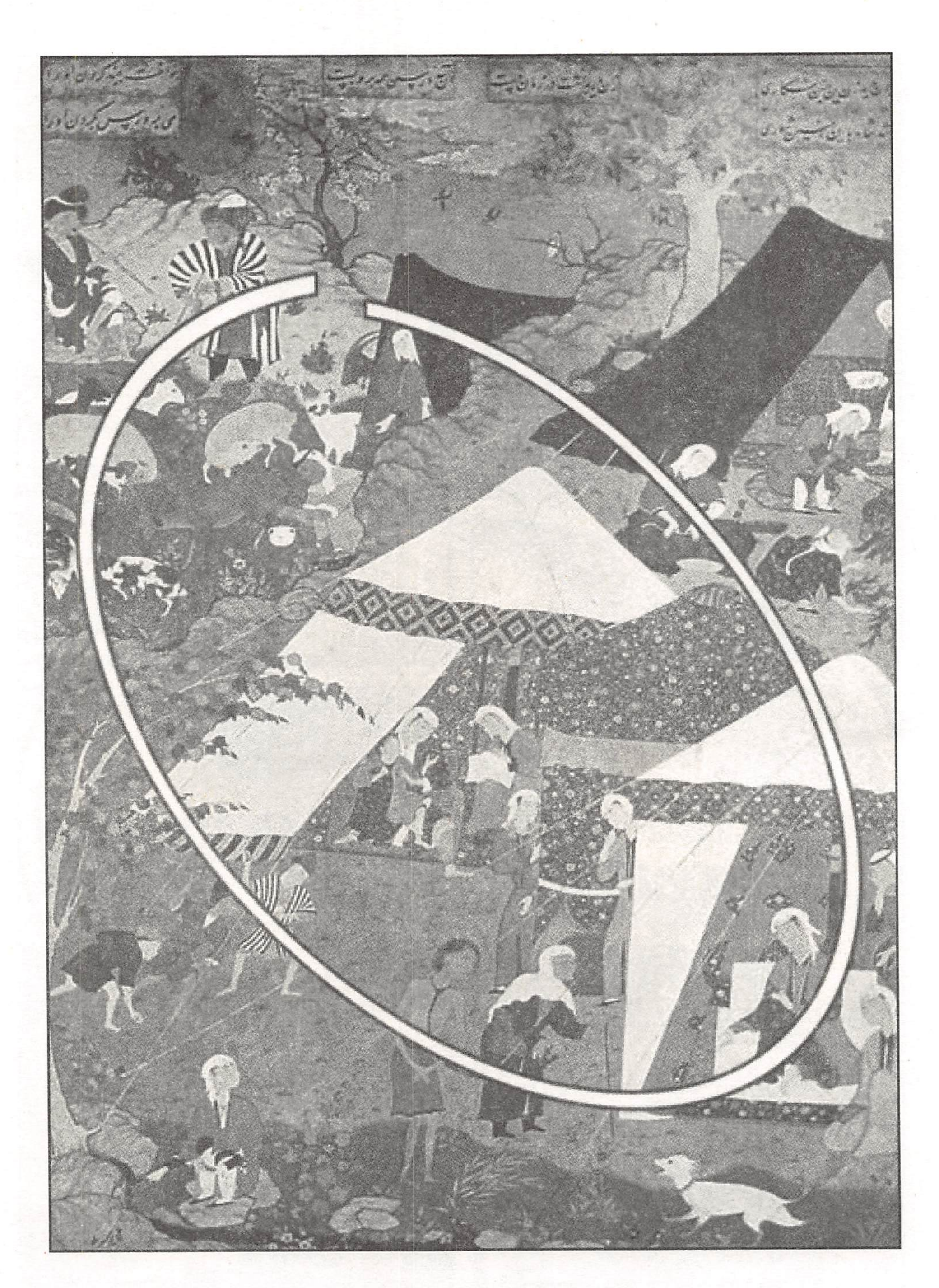
المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى



(شكل ١٧ هـ - لوحة ٢٣)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

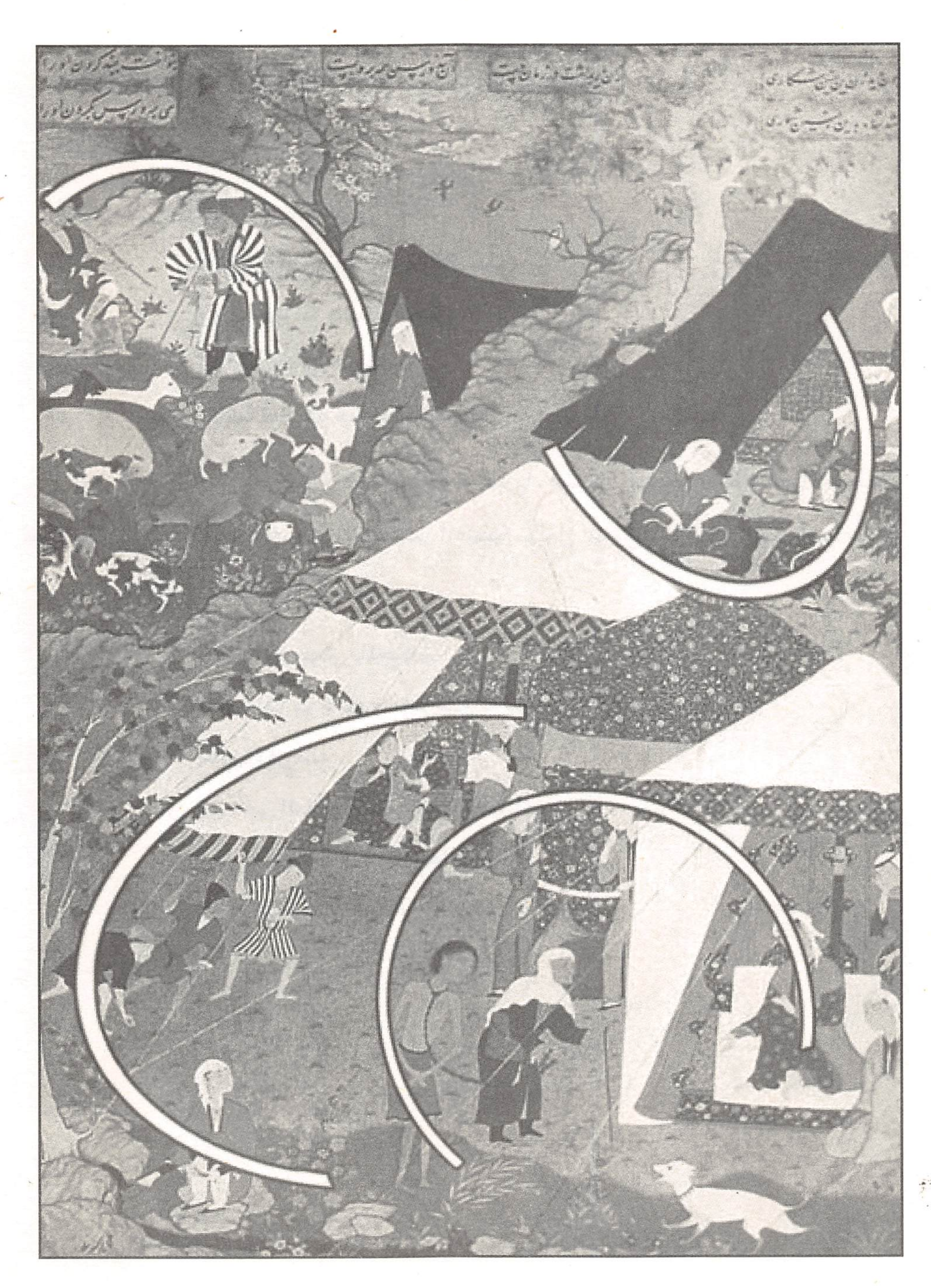
المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى



(شكل ١٧ س - لوحة ٢٣)

«المحاور الدائرية»

المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى



(شكل ١٧ ص ـ لوحة ٢٣)

«المنحنيات العرجونية»

المجنون فى أغلاله تسحبه امرأة متسولة إلى خيمة ليلى

المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية

القصيدة

غلبت على «قيس» تباريح العشق؛

فأنطلق كالسهم ـ بعد ان قال هذا ـ

وازداد جنوناً.. فقطع الحبل..

وكرّ راجعاً إلى الصحراء

وكانما تَخبَّطه مَسٌ من الشيطان(١)..

ليستقر به الحال أن يعيش فى الصحراء عارياً، متدثراً بدفء عشقه، حياة جديدة، لعلها تكون سلوى تضم حزنه فى فضاءها الفسيح، ولعل الحيوانات تكون أكثر تعاطفاً من «الربع» فيما أصابه من عشق «ليلى».

وانست الوحوش بالمجنون

وكان كلما مر عليه مسافر قدم له طعاماً..

فكان يأكل منه

ثم يلقى الباقى لتطعم منه الحيوانات..

مما جعلها تلتف حوله وتطيعه

وصار هو كالملك عليها.. (٢)

(١) نظامى الكنجوى: ليلى ومجنون، ترجمة «عبدالنعيم محمد حسنين»، ص٣٠٢.

(٢) المرجع السابق: ص٣٠٥.

المنمنمة : (لوحة ٢٤)

«المجنون يعيش وسط الصحراء مع الحيوانات الوحشية»

وهى من المنمنمات الفارسية التى صورت حالة العشق الإنسانى تصويراً صوفياً بليغاً، وعكست ولع الفنان الفارسى لعشقه الجمال الطبيعى، وتحويله إلى جمال فنى آثر.

والمنمنمة منسوبة للمصور «أغاميرك» وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ - ٩٥٠ هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» ، منظومة «ليلى ومجنون».

الصفحة رقم ١٦٦ فى متن المخطوط - ٢٥ × ٣٦سم -، مساحة المنمنمة ٧, ٢٠×٣٠سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم القصيدة، وحقق مضمونها الأدبى، الذى ورد فى القصيدة، لينطقه بمشهد صوفى بليغ، يعبر عن حالة العاشق، الذى نسى ما حوله وعاش فى الصحراء، وسط الوحوش الضارية.

وأراد «نظامى» أن ينبهنا أن الحيوانات، كانت أكثر وعياً بحال «المجنون» عن «ربع»(*) «ليلى» ، وأن الإحسان جعلها أكثر تعاطفاً.

وفى ذلك قال:

إن الإحسان يأثر الحيوانات ويجعل الوحوش مستانسه[1]..

ليبدو فى الصورة؛ «قيس» وقد صار، أميراً للصحراء، التفت من حوله الحيوانات أليف ووحشى، فى خضوع وخشوع، وكأنها تشاركه حالة العشق التى أصابته، وتخفف من آلامها على نفسه.

ليبقى معها فى صمت

ليتحول الصمت إلى حوار فيه ألفة[2]..

(*) رَبْعٌ: الأصدقاء والأعوان، وهو الموضع الذى يُنزل فيه زمن الربيع، وهو الدار أيضاً.

(١) نظامى الكنجوى: «ليلى ومجنون»، مرجع سابق، ص٣٠٥، ٣٠٦.

(٢) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص٤٩.

لتتطور الألفة إلى صداقة مع الأسد والغزال..

وصداقة أخرى مع الذئب

رفيقاً وحارساً عند الدروب الوعرة..

ليصبح ملكاً.. يتربع على عرش الغابة..(١)

هزيلاً جسده، صافية نفسه، بين «ربع» جديد، يشاركه اغتراب فى وطن رآه أكثر تكيفاً مع نفسه، صورة «أغاميرك» بحر من الألوان، متلاطمة الأمواج، لتعبر عن حالته وشططه، برع فى صوغ ألوانها الموجية الخطوط، وصهرها فى انسجام رائع، غير متقيد بواقعيتها، لتحلق بالمشاهد فى آفاق رحبة من المتعة البصرية والاستمتاع الجمالى، بدت فيها «الجبال رواسى تمر مر السحاب»، بألوان مشرقة إشراق الشمس تدب فيها حيوية الحياة، بدا فيها «كل شىء موزون».

مداعباً «ظبية»(*) فى رقة وحنو، تكشف عن مشاعره الرهيفة، ويبدو أمامه أسد ونمر مرقط وحوله الغزلان، والماعز، والكباش، وجدول الماء، والأشجار المزهرة . (انظر: اللوحة ١٢٤أ)(**)

وفى أعلى الصورة - من اليمين - يعكس المصور حالة عشق أخرى، مثَّلها فى اثنتين من القردة، يتهازران فوق شجرة، إذ أن القردة من أكثر الحيوانات التى تُكثر من المداعبة والملاعبة.

وجسَّد «أغاميرك» تعبيراً رمزياً جميلاً، لخيال ممزوج بواقعية الصورة، صوّر فيه والد «ليلى» أسداً متوحشاً، استأنسه، «قيس» فى الصحراء وإن لم يستطع فى واقع الأمر، ليصير بين أليف ووحشى.

وتجلت عبقريته فى مزجه بين الحسى والخيالى، مزجاً فى «واقعية ميتافيزيقية» حول فيها البيئة الصحراوية القاحلة، إلى غابة من الأشجار، واقتربت الخطوط الموجية، وتنوع الأشكال والألوان من حركة الحياة، تنبض نبضها، لتثرى الطابع الرمزى والخيالى، لتفيض المنمنمة حساً صوفياً لإيقاع شاعرى جسّد مضمون القصيدة.

---

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(*) الظبى العربى، ويقال له الغزال الأعقر.

(**) تفصيل ـ أليف ووحشى:

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ١٨ أ ـ لوحة٢٤).

منحنى القطع المكافئ: (انظر: شكل ١٨ ب ـ لوحة ٢٤).

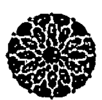
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١٨جـ ـ لوحة ٢٤).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ١٨ د ـ لوحة ٢٤).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ١٨ هـ ـ لوحة ٢٤).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١٨س ـ لوحة٢٤).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١٨ص ـ لوحة٢٤).





لوحة (٢٤)

«المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية» منسوبة للمصور «آغاميرك» ٢٠,٧×٣٠سم

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة ليلى ومجنون ـ للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى، عهد الشاه «طهماسب» «تبريز» بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م)

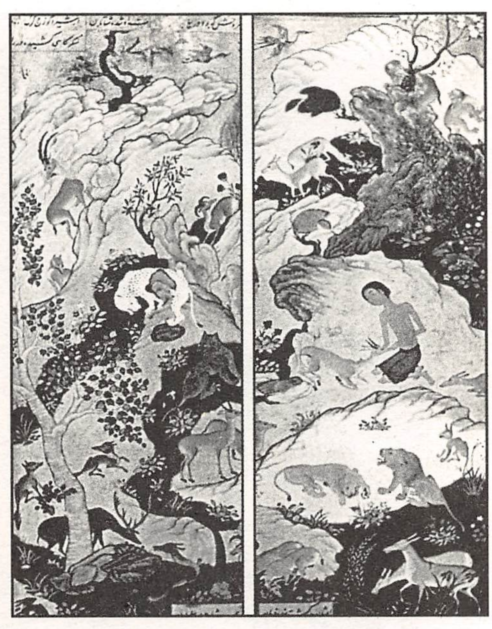
الصفحة رقم (١٦٦) فى متن المخطوط ـ ٢٥×٣٦سم ـ محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥



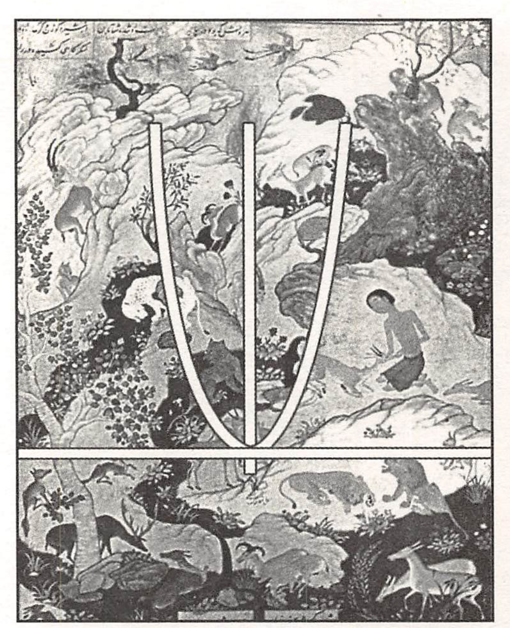
لوحة (٢٤ أ)

المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية

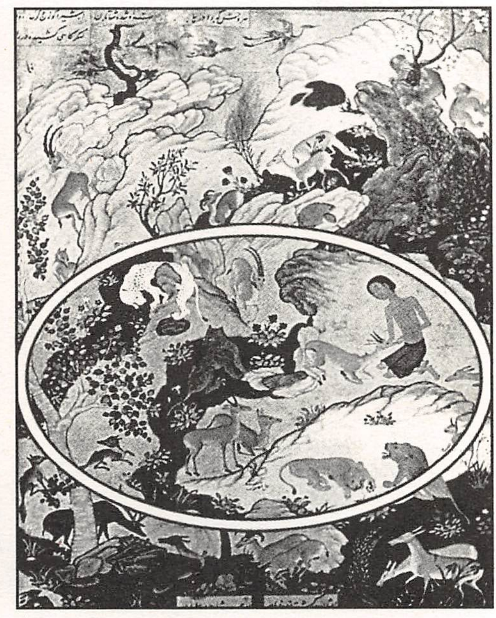
تفصيل ـ أليف ووحشى



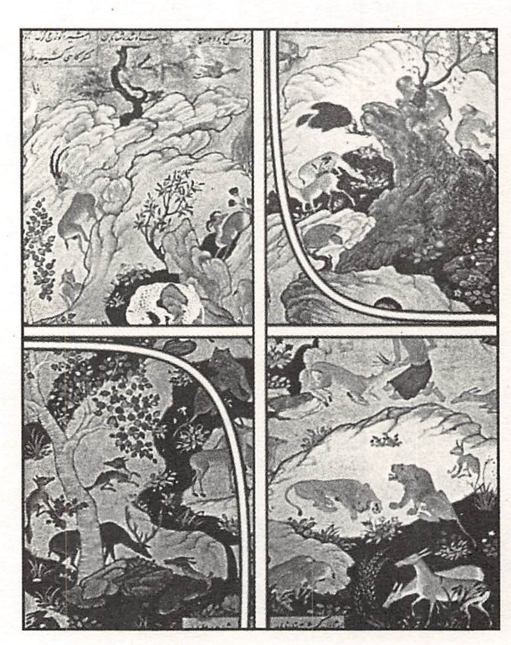
(شكل ١٨ أ ـ لوحة ٢٤)
«مصراعى المنمنمة»



(شكل ١٨ب ـ لوحة ٢٤)
«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ١٨ جـ ـ لوحة ٢٤)
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١٨د ـ لوحة ٢٤)
«منحنى القطع الزائد»

المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية



(شكل ١٨ هـ - لوحة ٢٤)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية



(شكل ١٨ س ـ لوحة ٢٤)

«المحاور الدائرية»

المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية



(شكل ١٨ ص ـ لوحة ٢٤)

«المنحنيات العرجونية»

المجنون يعيش فى الصحراء مع الحيوانات الوحشية

الشاب سلاّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون

القصيدة

غارقة روحه فى مأس.. حب لا حدود له...
يُعرف بين العامة باسم «سلاّم»..
يهوى انشاد الشعر..
يردده فى كل واد..
لعل الأيام ترسله..
حباً يراه كل طفل يعدو وفوق رمال الصحراء(١)..

وقد سمع «سلاّم» هذا، قصة «المجنون» فتوجه إلى دياره، «وظل يبحث عنه حتى وجده، فجلس بجواره، والتفت الوحوش حولهما، ثم قدم له طعاماً ولباساً، فلم يقبل شيئاً، فأقام معه بضعة أيام، كان فى أثنائها يسجل شعره، ويحفظه، ثم رحل، وتركه، وصار راوية لأشعاره...» (٢).

المنمنمة: (لوحة٢٥)

«الشاب سلاّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون»

وهى من المنمنمات الإسلامية الفارسية، التى تجسّد معنى المشاركة الوجدانية، وميل الإنسان فى التعرف على من يشاركه نفس مشاعره وأحاسيسه.

(١) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص٥١.
(٢) عبدالنعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٢١٠.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش» وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «ليلى ومجنون».

الصفحة رقم ١٦٨ فى متن المخطوط ـ ٢٣ × ٣٦,٢سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استلهم المشهد، وجسده فى تعبير صوفى بليغ أفصح فيه عن حال العاشقين.

فالشاب «سلاّم» الذى أتى من «بغداد» راكباً ناقته للتعرف على المجنون، بدا جسده نحيلاً، وفى ملامحه نظرات تأمل صوفية، شاخصاً عينه إلى «قيس» بين الوحوش والغزلان فى واد أخضر تحيط به الجبال. (انظر : اللوحة ٢٥ أ)(*)

ويبدو فى الصورة أسدٌ خافضٌ رأسه، وكأنه يلقى تحية ترحاب فى استقبال عاشق جديد فى دنيا الصحراء، وبدت شجرة «الدلب» مشاركة للعاشقين، فجاءت توريقاتها، وعراجينها مثلهما .

وعلى ما فى الحدث من دلالات تبدو فى ظاهرها تشع حزناً، إلا أن المصوِّر جاء تعبيره فى حدس صوفى جميل، استشرف فيه حس الباطن، ليجسِّد حال العاشق فى استمتاعه بعشقه؛ فتجلى فى الصورة فيض من الشاعرية، والوجد الصوفى بدا فى ملامح العاشقين.

وتجلت براعته على مزج الألوان فى رقة وانسجام، محولاً الجمال الطبيعى إلى جمال فنى آثر، بدت فيه الخطوط الموجية، ورسوم الجبال «رواسى تمر مر السحاب»، فى فضاءٍ فسيح لوادٍ أخضر، أكثر حيوية واقتراباً من نبض الحياة، تبدد فيها صمت اللقاء، لتحقق توازناً وقدراً من البهجة، جاءت فى تعادلية مع مثنوى العشق والتقشف الصوفى «سلاّم والمجنون».

(*) تفصيل ـ تأمل صوفى.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ١٩ أ ـ لوحة ٢٥).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ١٩ ب ـ لوحة ٢٥).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ١٩ جـ ـ لوحة٢٥).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل١٩ د ـ لوحة ٢٥).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ١٩ هـ ـ لوحة ٢٥).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ١٩س ـ لوحة٢٥).

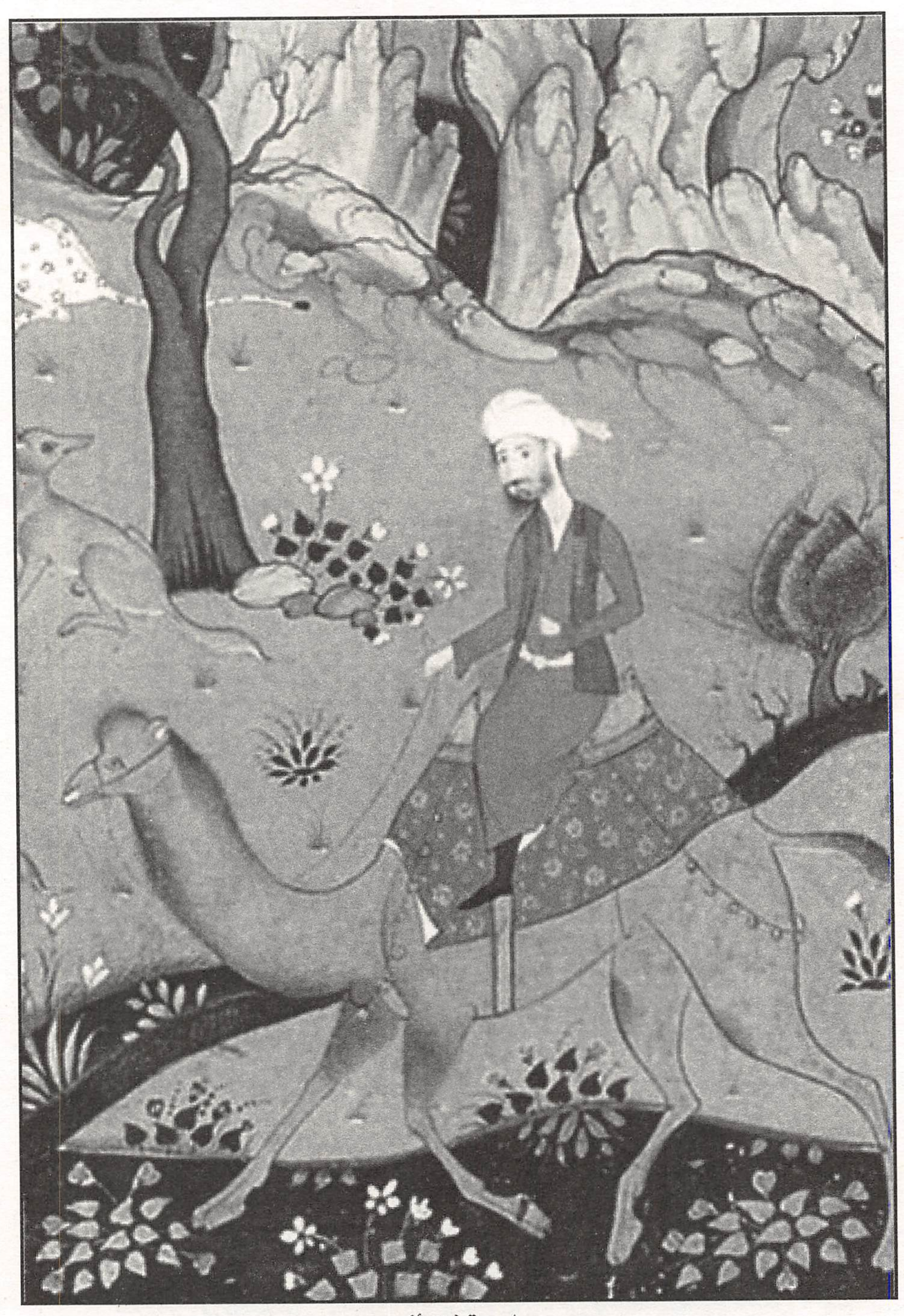
المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ١٩ص ـ لوحة٢٥).





لوحة (٢٥)

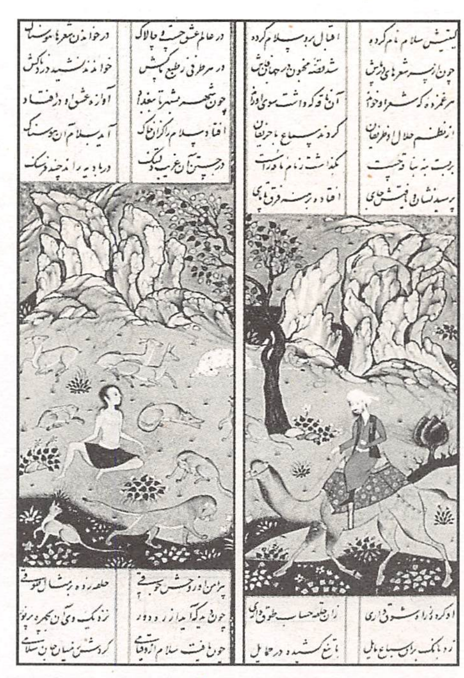
«الشاب سلاّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون» منسوبة لأسلوب المصوّرين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»
مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة ليلى ومجنون - للشاعر «نظامي الكنجوي»
العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)
الصفحة رقم (١٦٨) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦.٢سم - محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩



لوحة (٢٥ أ)

الشاب سلاّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون

تفصيل - تأمل صوفى



(شكل ١٩ أ - لوحة ٢٥)

«مصراعى المنمنمة»



(شكل ١٩ب - لوحة ٢٥)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ١٩ ج - لوحة ٢٥)

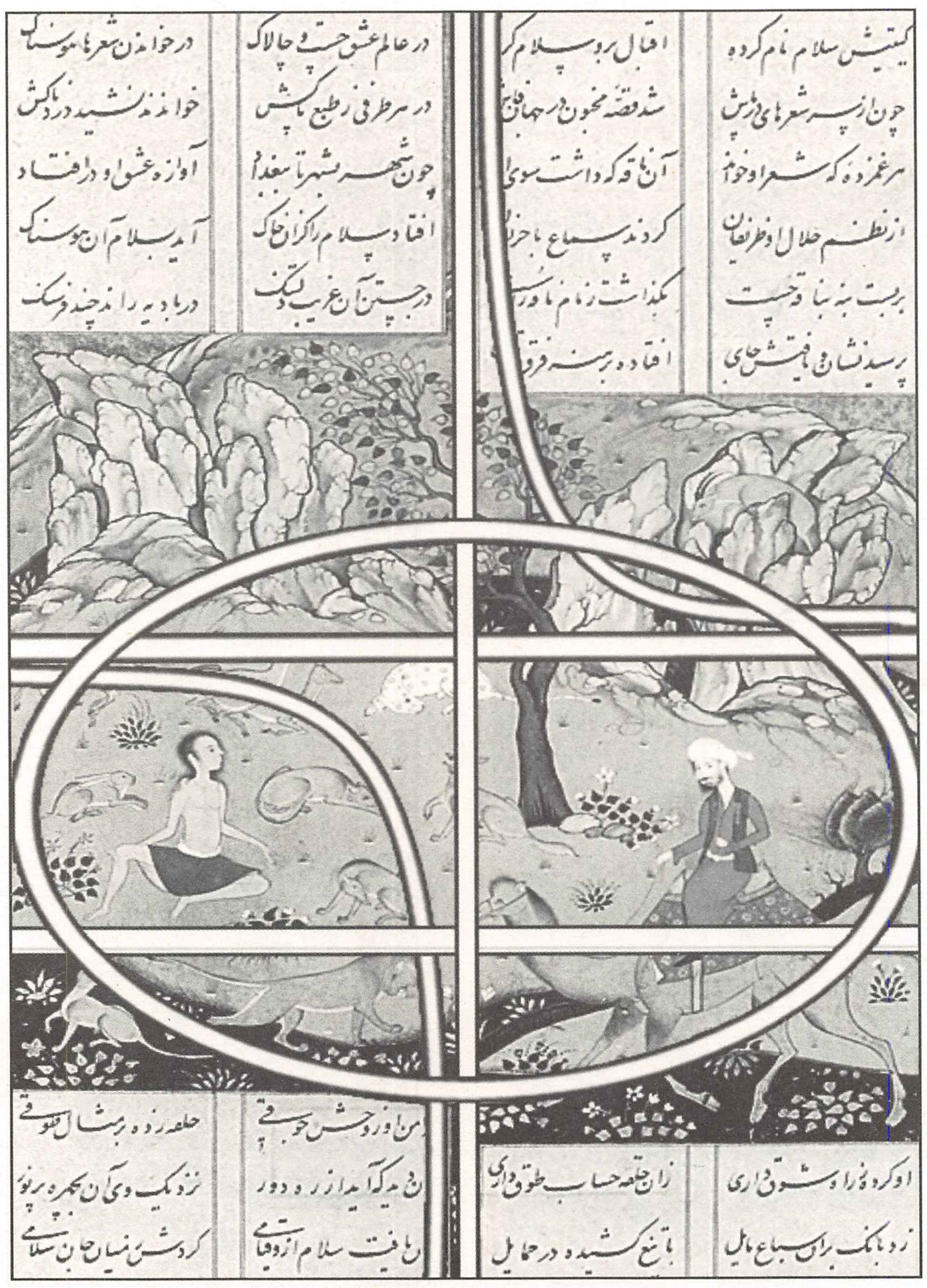
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ١٩د - لوحة ٢٥)

«منحنى القطع الزائد»

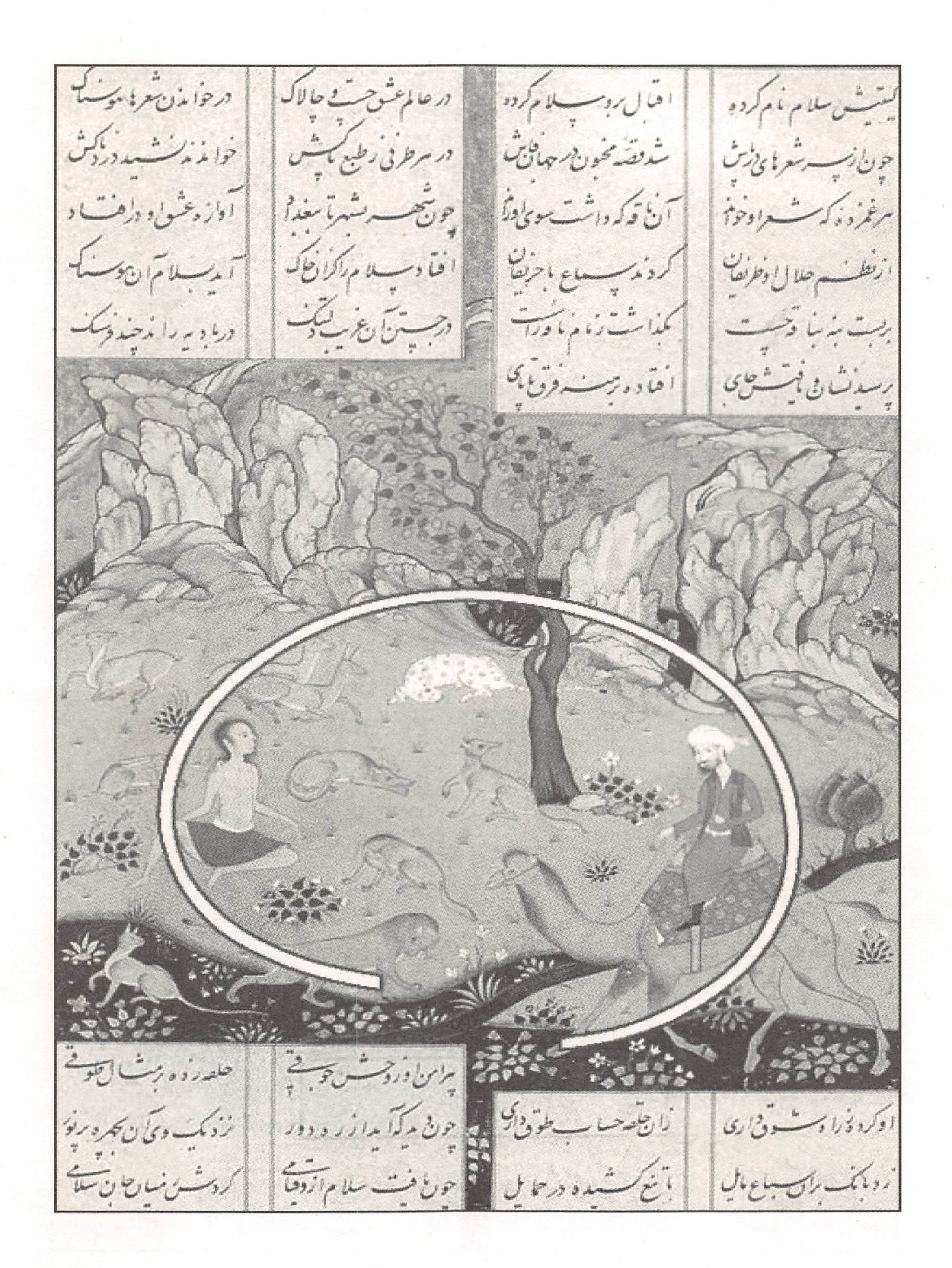
الشاب سلاّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون



(شكل ١٩ هـ - لوحة ٢٥)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

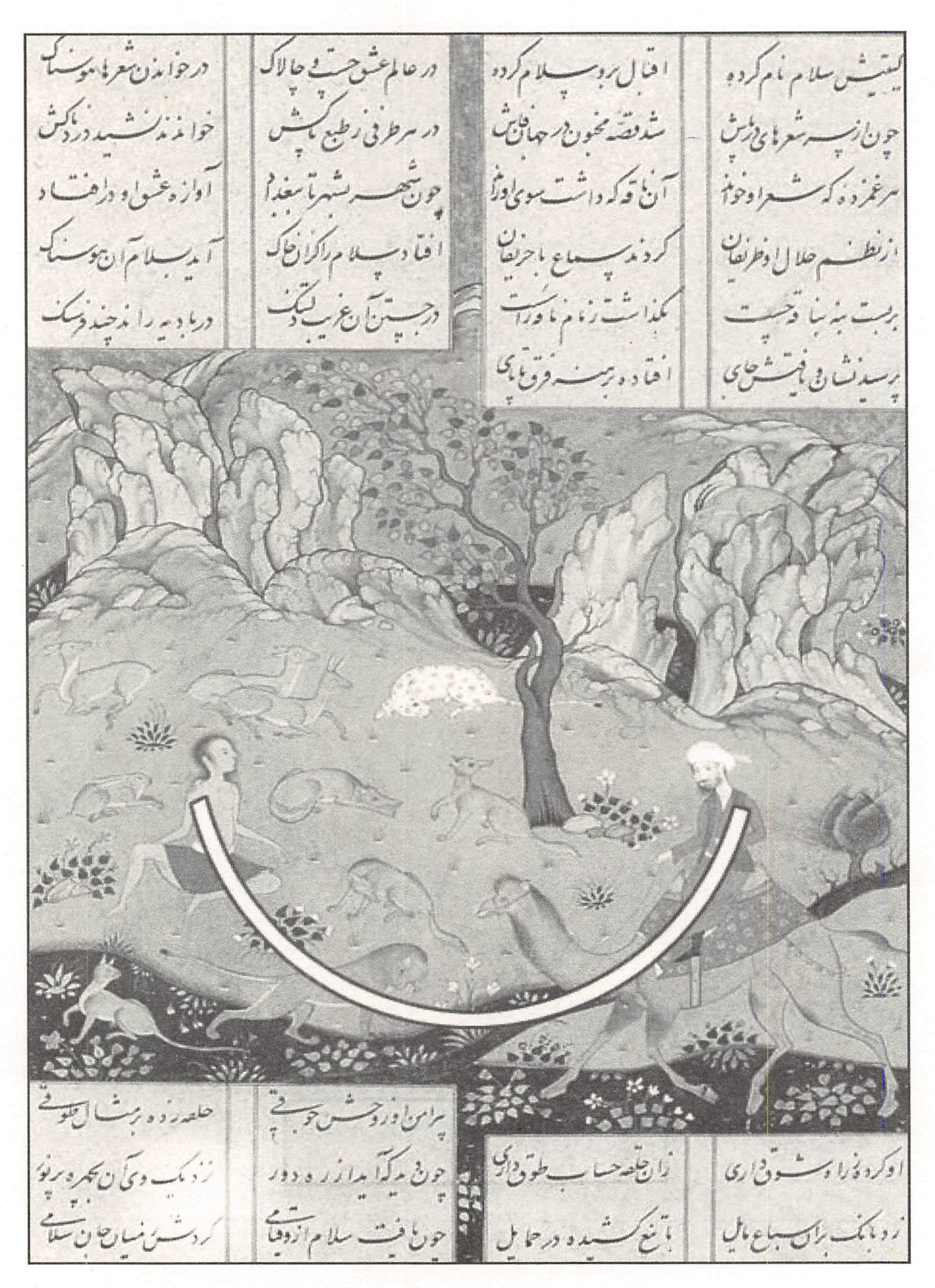
الشاب سلاّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون



(شكل ١٩ س ـ لوحة ٢٥)

«المحاور الدائرية»

الشاب سلاّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون



(شكل ١٩ ص ـ لوحة ٢٥)

«المنحنيات العرجونية»

الشاب سلاَّم جاء من بغداد ليتعرف على المجنون

المجنون وجيشه فى زيارة ليلى (*)

القصيدة

ويومٌ بعد يومٍ.. يزداد عشقاً واضطراباً وشططاً..

وغدت الحيوانات أليفها ووحشها للمجنونِ.. أصدقاءُ وربعاً..

هو ملكٌ وقائدٌ عليها... تسير وراءه أينما ذهبَ..

تحرسهُ وتؤنسهُ عَبر شعابِ الصحراءِ..

وحينما اشتقاقَ لطلّعتها..

توضأ من عين المحبة

وقد طوى صفحة الفراق..

وسلك طريق المحبين

فأصبح الطريق مفروشاً بالسكر والحلوى..

(*) اشتملت القصيدة على ستة عشر مثنوياً بالفارسية ، وقد رأى الباحث ترجمة أعمدة مثنويات الشعر المكتوبة على المنمنمة، حيث نشرت «المكتبة القومية الفرنسية» الصورة ولم تذكر اسماً لها، واكتفى محقق المخطوط بنشر مقتطفات مستوحاة من أشعار منظومة «ليلى ومجنون»، غير مُعبرة عن موضوع الصورة، الذى جاء فى المثنويات المكتوبة ضمن تشكيل المنمنمة.

راجع : فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، ص٥٤.

وقد أعد جيشاً عَرَمْرماً
وزين السيف نامياً من قبضته..
قَدِمَ لباب وسوق الحبيب بالجيشِ
وياله من جيش فى تلك اللحظة..
وصار الخبر بسمع زيد وزبيدة
أن سر الخليفة تلك الإشارة..
وصارت «ليلى» بسرور تلك الإشارة
ناضرة بعد خمول..
وخرجت من الخيمة مسرعة
كحيوان أليف مزعوراً من حيوان وحشى ..
وتورد خدها المنير
وتطيب بعطرِ من دم الغزال..
ووقف خلفها جيش عظيم
من الحيوانات الأليفة والوحشية..
وكلما جلست جلسوا
وكلما وقفت تحلقوا بها..
وبدت من بعيدٍ بدونها
كما لو كانت أليفة فزعة..
وصار المجنون رفيق عشقك
كالتراب على عتبة دارك..
فى البداية وقف كعمود خيمة
وعندها أصبح مثل حبل الخيمة المحكم..
وحينما رأى المجنون جمال طلعتها
رأى الروح فى غياهبها..
وزلت قدمه تحت قدم العظمة
كالخضرة تحت شجرة الشمشاد..
وضرب الفلك شعباً
وزلت به قدمه..

المنمنمة : (لوحة ٢٦)

«المجنون وجيشه فى زيارة ليلى»

وهى من الصور التى تؤكد ما قيل، أن العربى إذا تشبب شاعر بابنته لم يزوجها له، مثلما «عُنيرة أمرؤ القيس»، «عزة كثير»، «بثينة جميل»، وهاهى «ليلى قيس»؛ ليؤكد القيمة الاجتماعية فى هذه المجتمعات البدوية فى تلك الأونة.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان» ، عهد الشاه «عباس الأول» ، بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠- ١٦٢٤م) .

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «ليلى ومجنون».

الصفحة رقم ١٧٤ فى متن المخطوط ٢٣×٣٦,٢سم ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استلهم مضمون القصيدة، وجسّد المشهد تجسيداً موحياً بكل الدلالات والقيم التى أراد الشاعر التعبير عنها وصورها فى مثنويات رائعة، ليبدو العاشق «وقد طوى صفحة الفراق»، عارياً من ثوبه.. متدثراً بدفء عشقه، يحنو على «ليلى» بعد أن خرجت من خيمتها مسرعة للقاء الحبيب، ناضرة وجهها:

لترقد لهفة واشتياقاً فى طريق أراده الشاعر مفروشاً بالسكر والحلوى، وجسّده المصور عشباً سماوياً فى فضاء فسيح رقشه بأشجار وزهور ونباتات برية جميلة، وحولهما جيشاً عظيماً، اصطحبه «المجنون» فى زيارته للحبيبة، فصار وحشه أليفاً ، ليرقد مثلها يحرسها من «زيد وزبيدة». (انظر : اللوحة ٢٦ أ)(*)

وقد بدا «قيس وليلى» فى الجزء الأسفل من الصورة ـ حيث بيت القصيد ـ لينقلنا المصوِّر فى إيحاء بتدرج حركى جميل إلى «ربع ليلى» يتطلعون المشهد فى ذهولٍ لسلوك ليس من عاداتهم وتقاليدهم الاجتماعية، ولكنه « المجنون» ؛ الذى لم يكتف بإنشاد الشعر والغزل فى معشوقته ملء السمع، إنما أراده تجسّيداً لصوره الشعرية، لتكون ملء البصر.

(*) تفصيل ـ ليلى بين أليف ووحشى وسمع زيد وزبيدة.

ليبث لنا المصور فى المنمنمة فيضاً من الحيوية، بدت ملامحها فى توزيع الشخوص ، وجيش «قيس» شكلها فى محاور دائرية ومنحنيات عرجونية، حققت مزيداً من الإيحاء الحركى فى مشهد سكونى بدا فى ملامح الشخوص بين واقف ونائم، وحيوانات رقدت وأخرى وقفت.

وجاءت الألوان فى رقة بالغة وتناسق وانسجام بديع، لتفيض المنمنمة شاعرية وبهجة، تحقق فيها التحام وثيق بين الصورة الشعرية والصورة المرسومة، وتجلى فيه التقاء جميل جمع بين الفنين فى آن واحد، ليجسد المصور بعداً ثقافياً فى المجتمع الذى نمت فيه القصة.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة : (انظر شكل ٢٠أ– لوحة ٢٦).

منحنى القطع المكافىء : (انظر شكل ٢٠ب – لوحة ٢٦).

المنحنى البيضاوى : (انظر شكل ٢٠جـ – لوحة ٢٦).

منحنى القطع الزائد : (انظر شكل ٢٠د– لوحة ٢٦).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى : (انظر: شكل ٢٠هـ– لوحة ٢٦).

المحاور الدائرية : (انظر شكل٢٠س ـ لوحة٢٦).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢٠ص ـ لوحة٢٦).





لوحة (٢٦)

«المجنون وجيشه فى زيارة ليلى» «منسوبة لأسلوب المصورَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة ليلى ومجنون ـ للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى ، عهد الشاه «عباس الأول» ، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

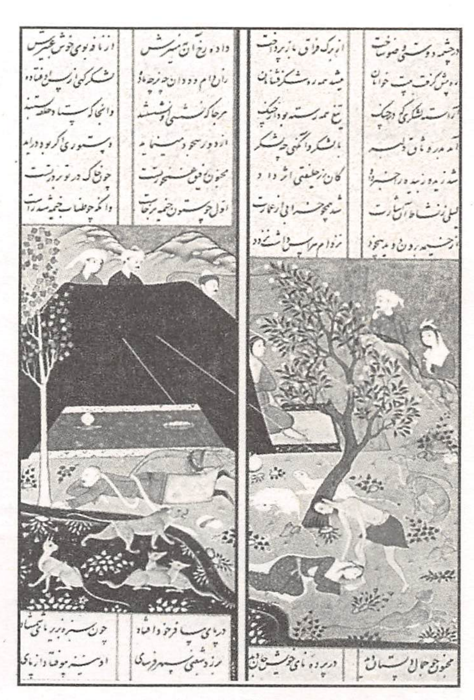
الصفحة رقم (١٧٤) فى متن المخطوط ـ ٢٣×٢.٣٦سم ـ ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (٢٦ أ)

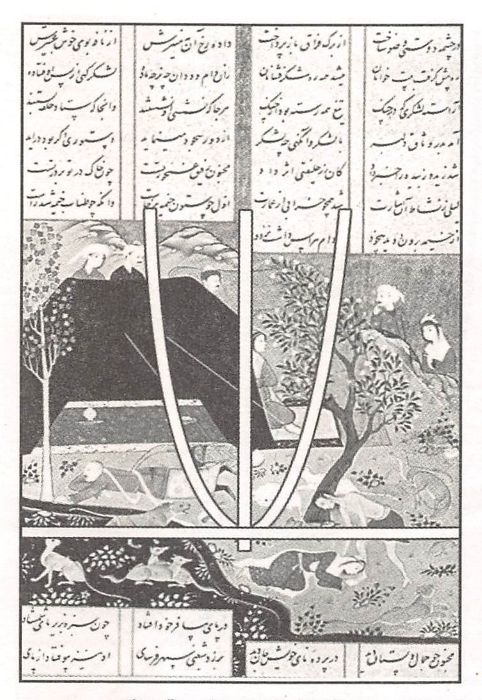
المجنون وجيشه فى زيارة ليلى

تفصيل ـ ليلى بين أليف ووحشى وسمع زيد وزبيدة



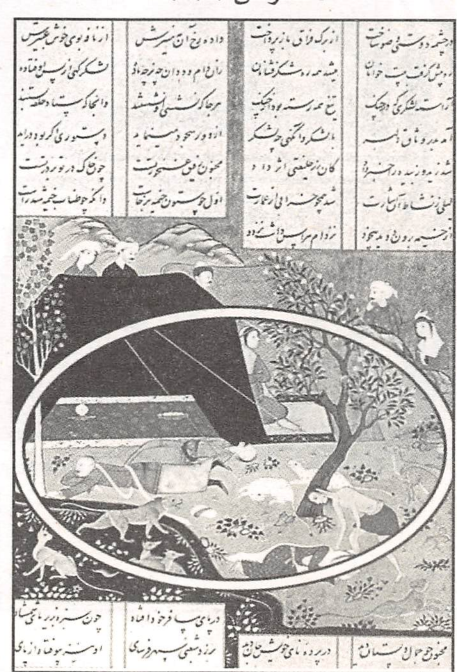
(شكل ٢٠ أ - لوحة ٢٦)

«مصراعى المنمنمة»



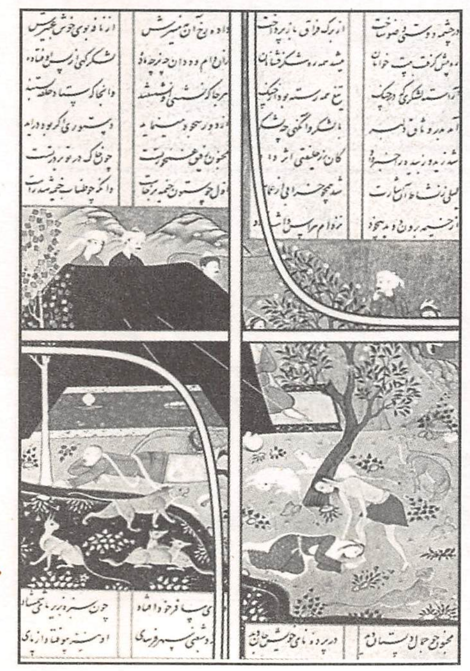
(شكل ٢٠ ب - لوحة ٢٦)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٢٠ جـ - لوحة ٢٦)

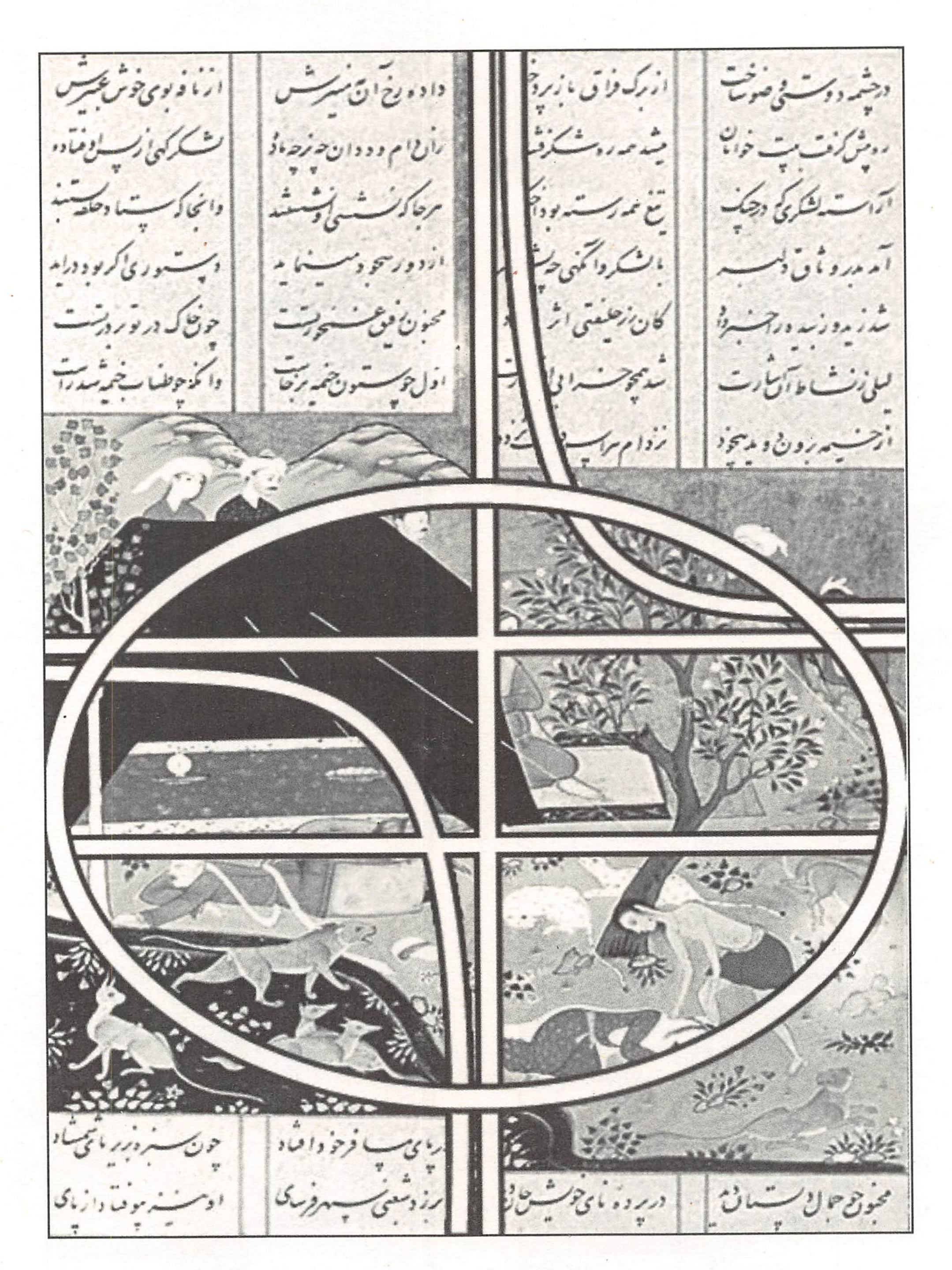
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٢٠ د - لوحة ٢٦)

«منحنى القطع الزائد»

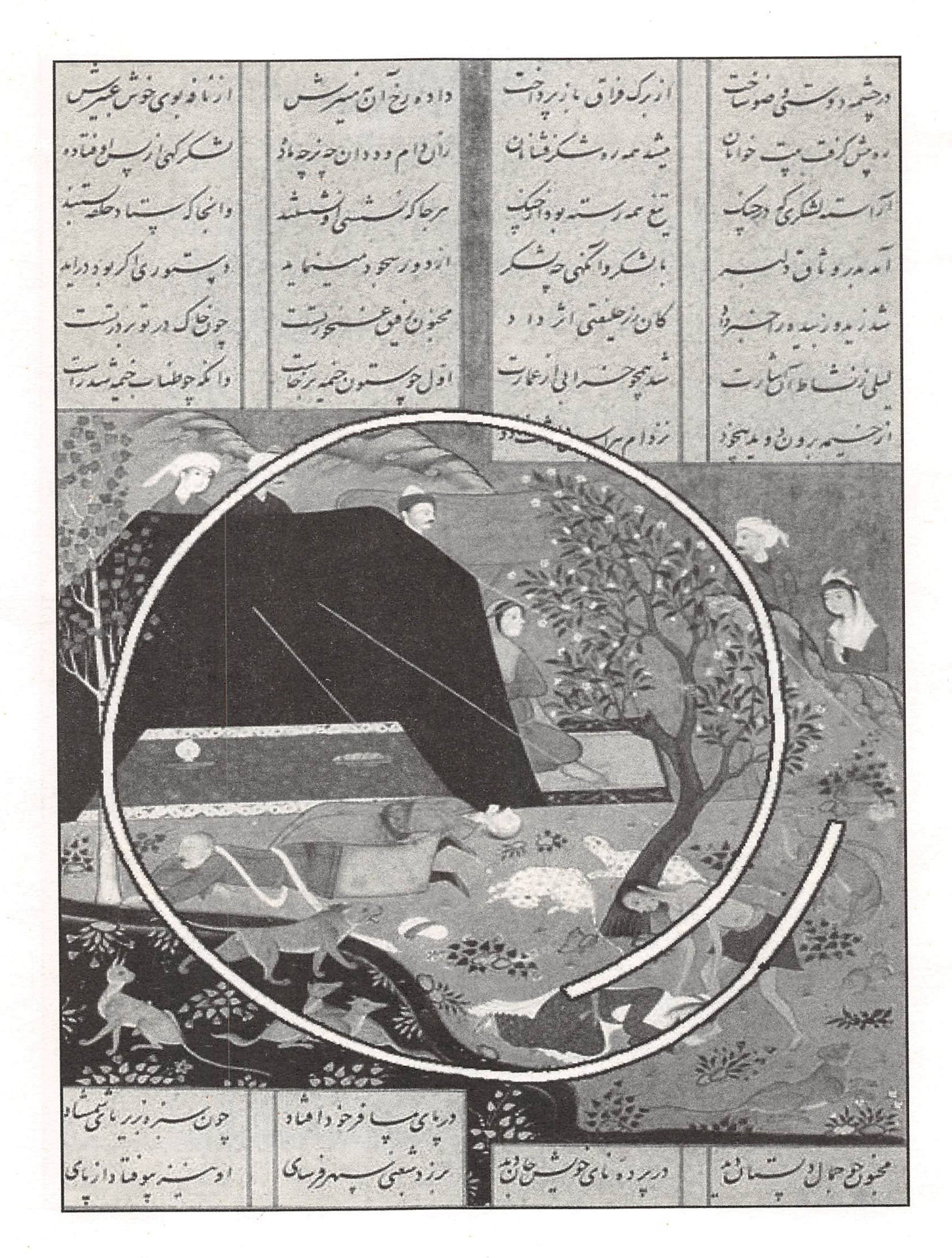
المجنون وجيشه فى زيارة ليلى



(شكل ٢٠ هـ - لوحة ٢٦)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

المجنون وجيشه فى زيارة ليلى



(شكل ٢٠ س ـ لوحة ٢٦)

«المحاور الدائرية»

المجنون وجيشه فى زيارة ليلى



(شكل ٢٠ ص - لوحة ٢٦)

«المنحنيات العرجونية»

المجنون وجيشه فى زيارة ليلى

دعاء المجنون على قبر ليلى

القصيدة

تزوجت «ليلى» ولم تكن راغبة، فأقسمت لزوجها قائلة:

سوف لا يتحقق غرضك منى..

ولو أراق سيفك دمى.. (١)

ولم يلبث زوجها أن مرض ومات كمداً، بعد أن قضى معها مدة، لم تحقق له فى أثنائها رغبة.

احتجبت ليلى، وبعد فترة مرضت ثُمَّ ماتت.

وعلم المجنون بوفاتها، فأخذ يبكى وينوح، وازداد اضطراباً وجنوناً.

ودعا ربه أن يخلصه مما هو فيه من عناء، ويوصله إلى حضرة محبوبته، فناجاه فى تضرع:

يا خالق كل الموجودات

أدعوك واتوسل إليك بأحب المخلوقات إليك..

أن تخلصنى من محنتى

وأن توصلنى إلى حضرة معشوقتى..

---

(١) نظامى الكنجوى: ليلى ومجنون، ترجمة «عبدالنعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٣٠٢.

حتى أخلص من قيد الروح

واستريح بالرحيل من الدنيا [1]..

المنمنمة: (لوحة ٢٧)

«دعاء المجنون على قبر ليلى»

وتمثل نهاية قصة العشق بين «قيس وليلى» والتى انتهت بوفاة «ليلى»، ودعاء المجنون ربه أن يخلصه من قيد الروح، وليستريح بالرحيل من الدنيا.

والمنمنمة منسوبة للمصور «حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «ليلى ومجنون».

الصفحة رقم ١٨٠ فى متن المخطوط - ٢٣ × ٣٦,٢سم -، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن. الفنان استلهم مضمون القصيدة، وجسد واقعاً اجتماعياً لزيارة المقابر ومظاهر الحزن، لأم ثكلت ابنتها، وأب قهرها حتى الموت؛ فأتيا معاً فى زيارة يترحمان عليها: والدها يقرأ آيات من القرآن الكريم فى مصحف شريف يمسكه فى يده، وبجواره والدتها يُخيّم عليها الصمت.

أما «قيس» فبدأ فى الصورة، واقفاً بين أحد عقود الجبانات مبتهلاً بالدعاء. (انظر : اللوحة ٢٧ أ)(*)

واستجاب الله دعاءه؛

ووضع المجنون راسه على قبر معشوقته

وضم القبر إلى صدره..

وأخذ يقول:

يا معشوقتى.. حتى فاضت روحه[2]..

---

(١) المرجع السابق: ص٣١٢.

(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(*) تفصيل - ودعاءً أخير.

وقد تجلت فى المنمنمة عبقرية «حيدر نقاش» فى تصميم العقود وحشدها بحشوات زخرفية، وتشكيلات أربيسكية هندسية توازنت مع التوريقات النباتية فى شجرة «الدلب»، وكأن اسرافه فى تلك التنميقات، قد صرفه عن جلال الحدث وواقعية المكان، فلم تكن المدافن فى تلك البيئات البدوية الصحراوية، على تلك الهيئة التى رسمها الفنان، ولعله فى ذلك متأثراً بالتصميمات المعمارية لمدافن الملوك والأمراء، وعلّيه القوم فى بلاد فارس؛ أو أنه أراد أن يعبر عن النهضة المعمارية التى ظهرت فى عهد الشاه «عباس الأول».

وبرع براعة فائقة على مزج ألوانه فى رقة وانسجام، وفى تعبيره عن الحالة السكون فى تلك الأماكن، واستحالت الخطوط الهندسية، والتعامدات الرأسية والأفقية أشكالاً موحية بالاستقرار والسكينة، على أن تنظيم الفراغ الصورى، والتنوع الشكلى فى بنايات العقود، اتسم بصيغة شكلية متآلفة، مزج فيها بين الخيال والواقع فى آن واحد، ليحقق انتقالاً سهلاً للرؤية العينية فى أرجاء المنمنمة.

أما تأثير فن المثنوى والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢١ أ ـ لوحة ٢٧).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٢١ ب ـ لوحة ٢٧).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٢١ جـ ـ لوحة ٢٧).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٢١ د ـ لوحة ٢٧).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٢١ هـ ـ لوحة ٢٧).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٢١س ـ لوحة٢٧).





لوحة (٢٧)

«دعاء المجنون على قبر ليلى» منسوبة للمصوّر «حيدر نقاش»

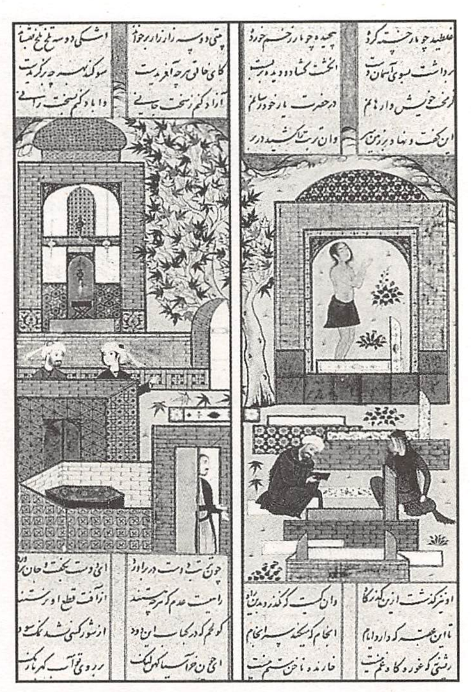
مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة ليلى ومجنون ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤ م)

الصفحة رقم (١٨٠) في متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦.٢ سم ـ محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩

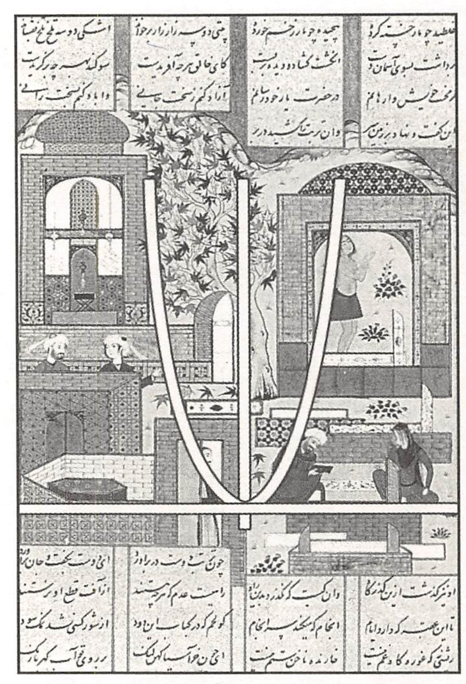


لوحة (٢٧ أ)
دعاء المجنون على قبر ليلى
ودعاءٌ أخير



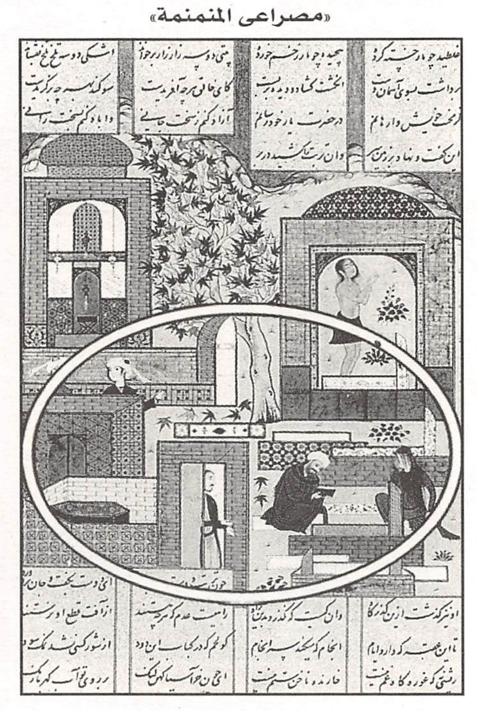
(شكل ٢١ أ - لوحة ٢٧)

«مصراعى المنمنمة»



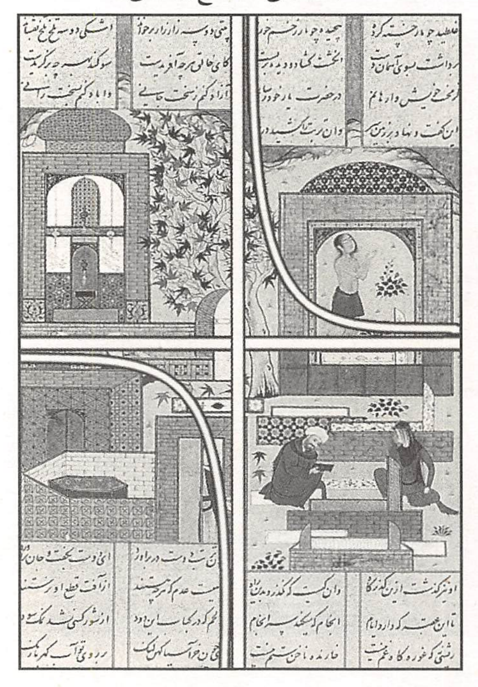
(شكل ٢١ب - لوحة ٢٧)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٢١ جـ - لوحة ٢٧)

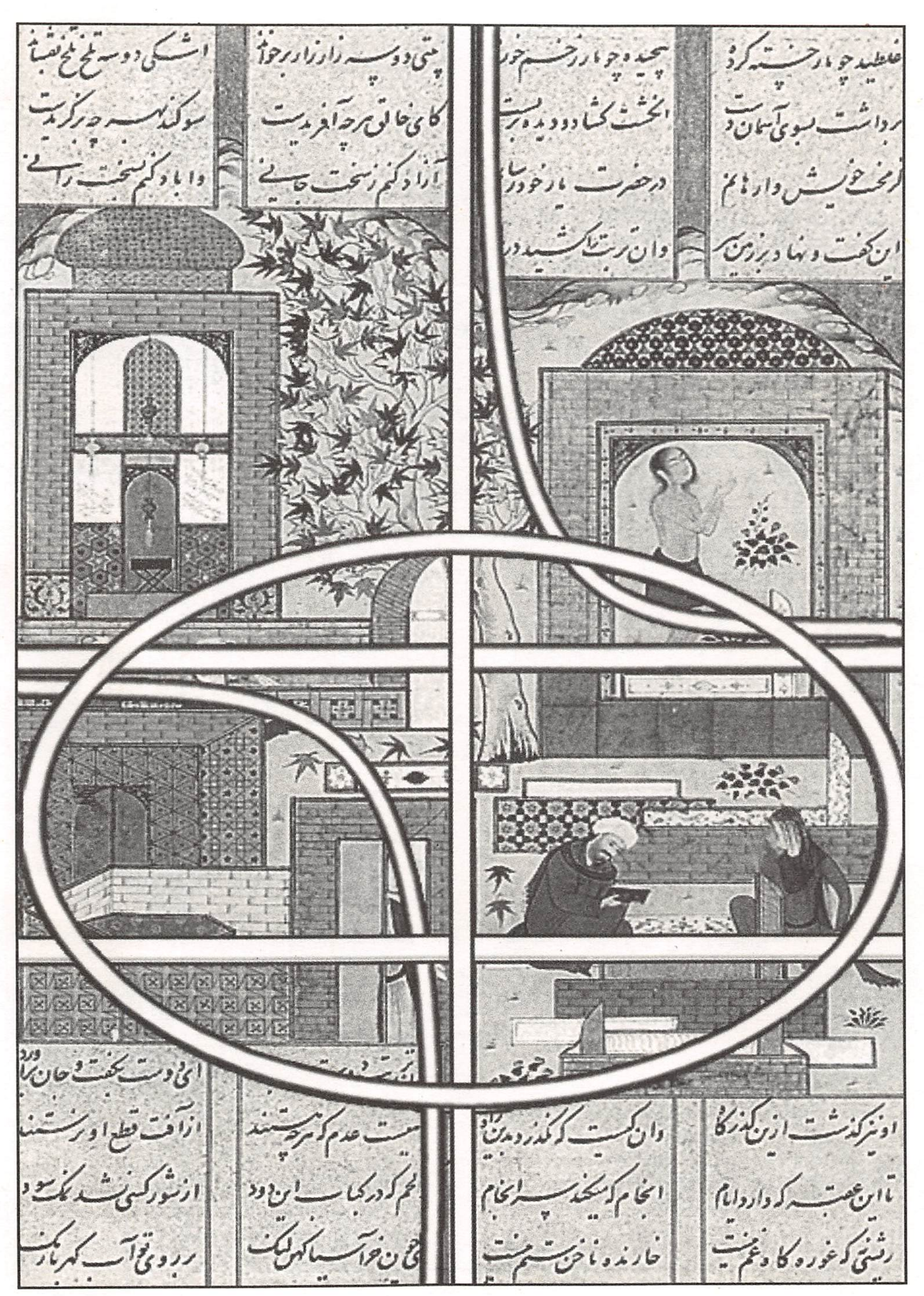
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٢١د - لوحة ٢٧)

«منحنى القطع الزائد»

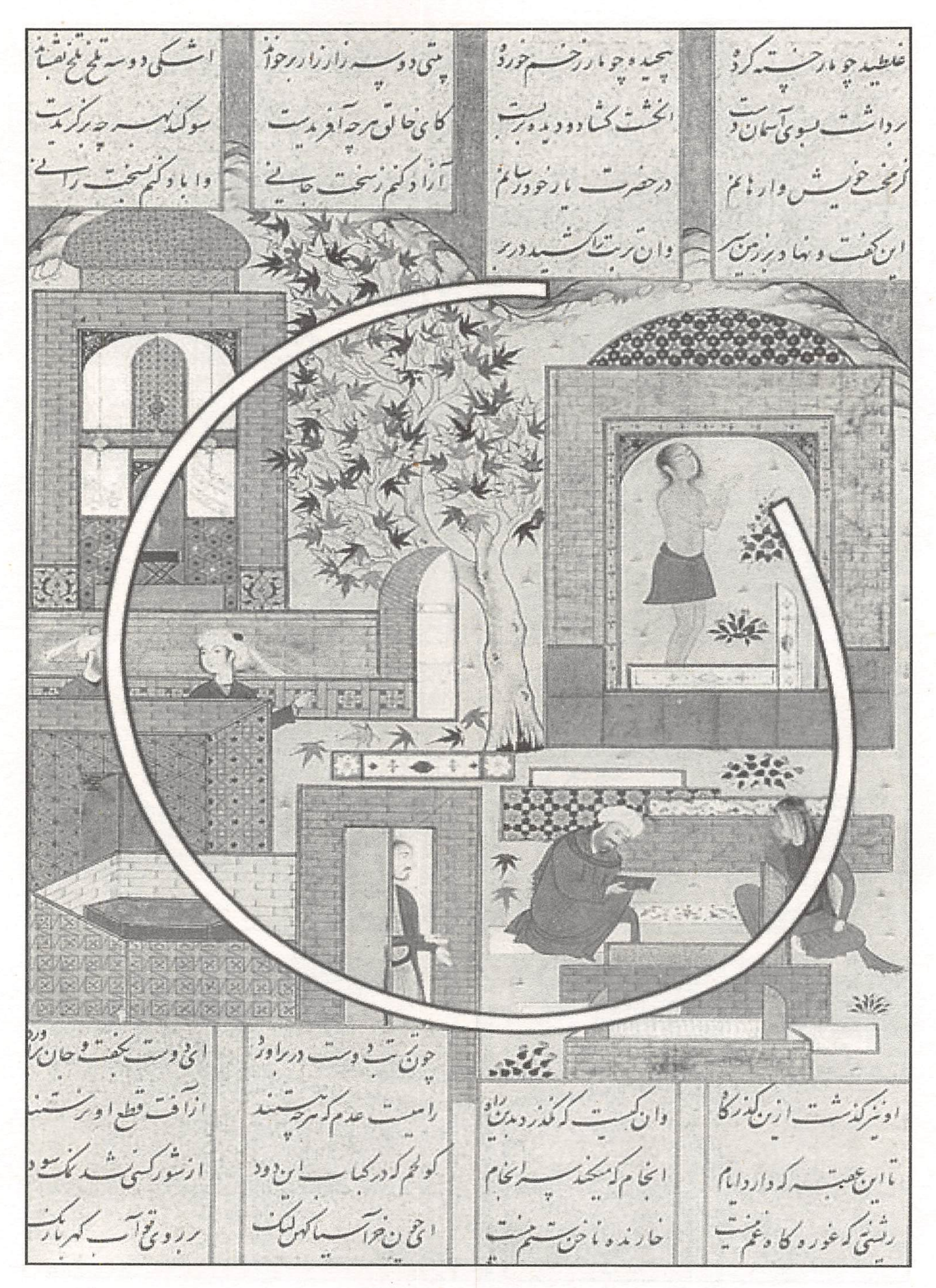
دعاء المجنون على قبر ليلى



(شكل ٢١ هـ - لوحة ٢٧)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

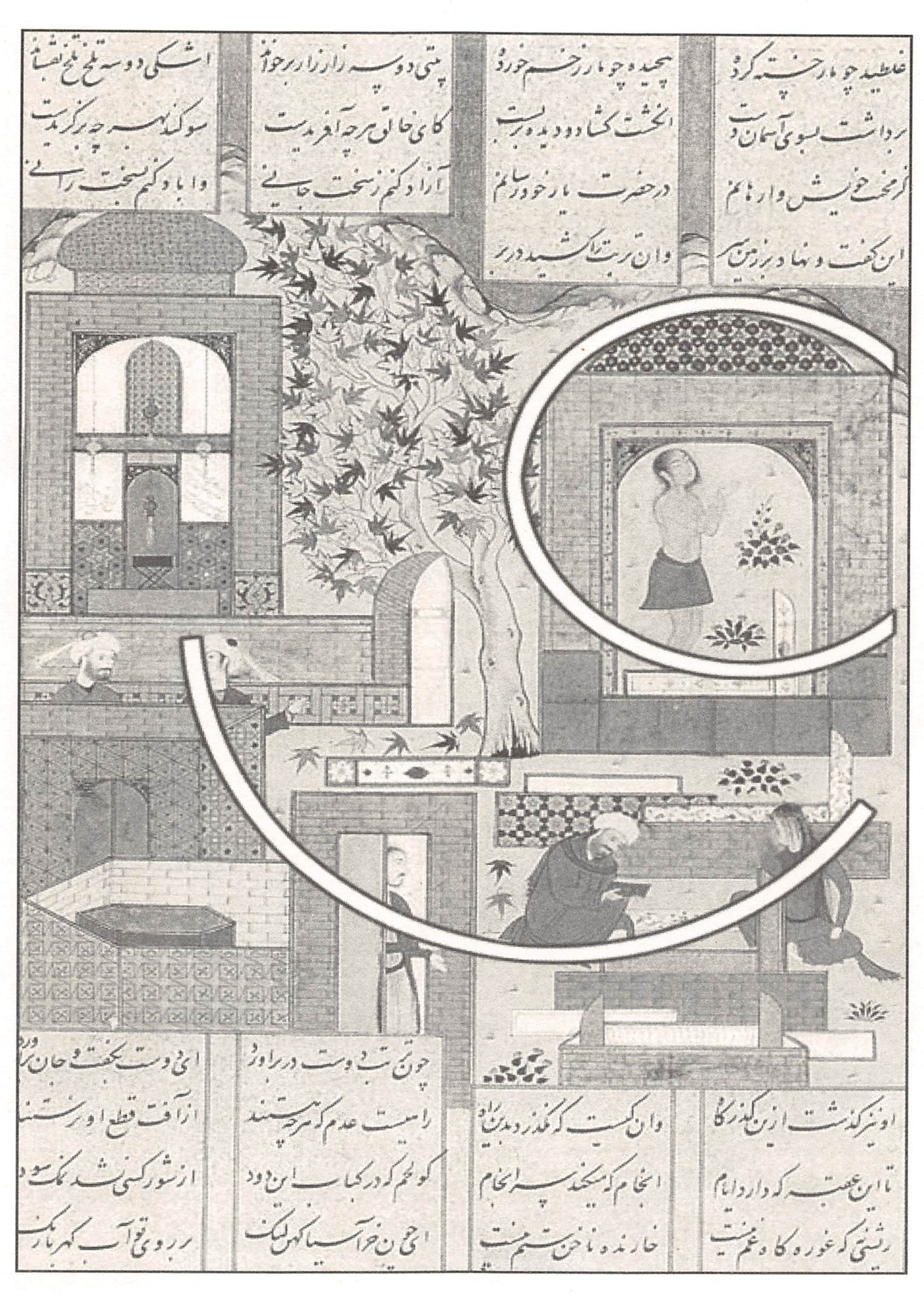
دعاء المجنون على قبر ليلى



(شكل ٢١ س - لوحة ٢٧)

«المحاور الدائرية»

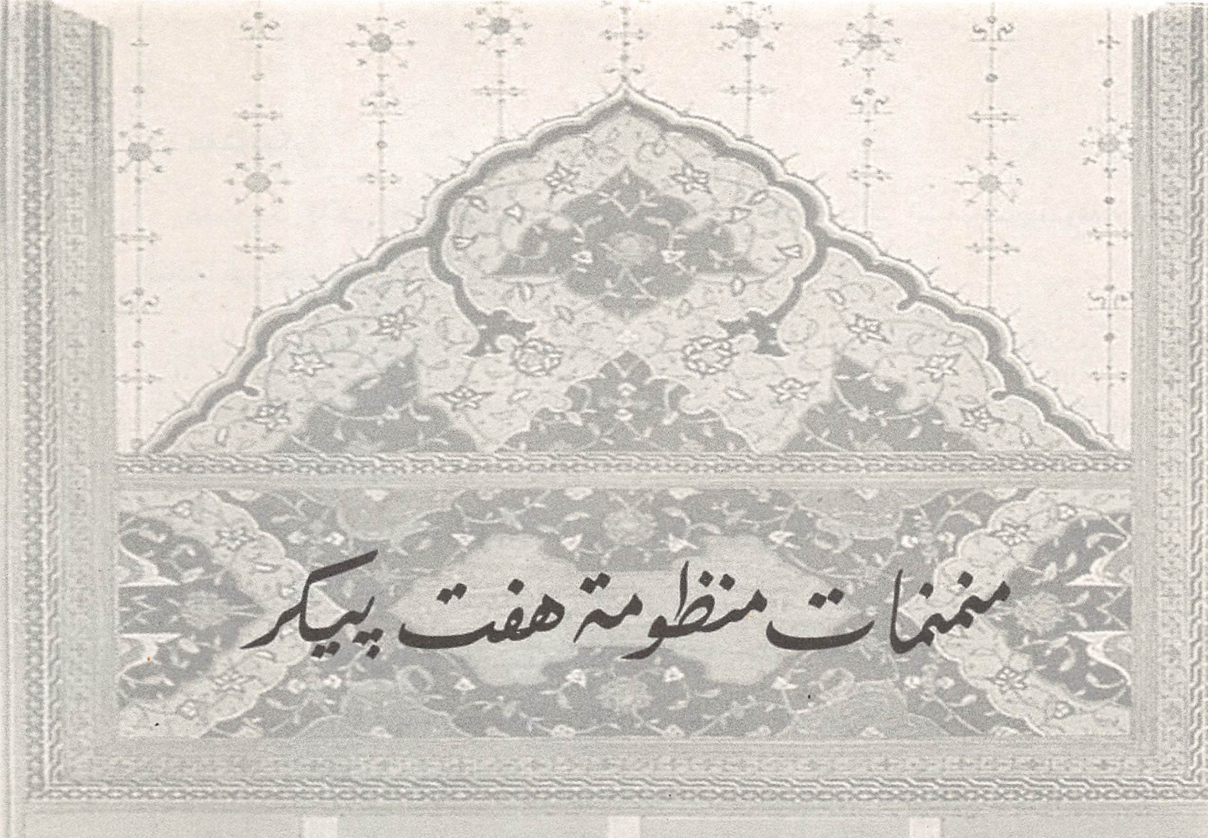
دعاء المجنون على قبر ليلى



(شكل ٢١ ص - لوحة ٢٧)

«المنحنيات العرجونية»

دعاء المجنون على قبر ليلى



منمنمات منظومة هفت پيكر

- هفت پيكر
- غرة المنظومة
- تشييد قصر الخورنق
- بهرام كور يصطاد أسداً وحماراً
- بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً
- فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً
- منمنمات الصور السبعة
- بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد

هفت پيكر

هفت بيكر(*) هى رابع منظومات الشاعر ، وتقع فى ٥١٣٠ بيتاً من الشعر تقريباً، وقد نظمها فى بحر الخفيف، وأتمها فى عام ٥٩٣هـ.

وبطل المنظومة هو «الملك الساسانى «بهرام الخامس» أو «بهرام كور»(**) وقد بدأ الشاعر قصته بمقدمة فى توحيد الله، ومدح الرسول عليه الصلاة والسلام، ومعراجه صلى الله عليه وسلم...

ثُمَ نظم قصة «بهرام كور» فتحدث عن ولادته، وبين أن والده «يزدكرد» أمر المنجمين بأن يقيسوا طالع المولود؛

فدل كل كوكب.. بما فى ذلك برجيس(***)

على انه مولود سعيد... وانه ولد بالسعد

فسمى بهرام.. (١)

وقصة «هفت پيكر» تميزت بالتخيلات المجازية، ليتخذ «الشاعر اللون رمزاً للهدف الذى ترمى إليه القصة والمحور الذى تدور حوله»(٢).

(*) «هفت بيكر»: فارسية معناها «الصور السبعة».

(**) أطلق الفرس على الملك «بهرام الخامس» اسم «بهرام كور»، لولعه بصيد الحُمر الوحشية، التى واحدها بالفارسية «كور».

(***) «برجيس»: اسم كوكب من الكواكب العظيمة.

(١) نظامى الكنجوى: ليلى ومجنون، ترجمة «عبدالنعيم محمد حسنين»، ص٣٢٧.

(٢) عبدالنعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٤١.

أما «هفت پيكر» كاسم للمنظومة ، فقصد به الشاعر صور الفتيات الفاتنات السبع، التى رأى «بهرام» صورهن فى أحد حجرات قصر «الخورنق» وكانت هؤلاء الفتيات بنات ملوك أقاليم العالم السبعة، ورأى أنه كُتبَ بين الصور أنه سيكون زينة الأميرات وقلبهن.

المنمنمة : (لوحة ٢٨)

غرة المنظومة

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر»، نسخه الخطاط «عبد الجبار الأصفهانى».

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، المدرسة الصفوية الثانية «أصفهان»، بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠- ١٦٢٤م).

الصفحة رقم ١٨٤ فى متن المخطوط - ٢٣×٢٦,٢سم -، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

هذا؛ ويسعى الباحث لدراسة نقدية تحليلية من واقع الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية، لاستخلاص القيم الجمالية والتعبيرية، فى مجموعة من صور المنمنمات التى تعبر عن موضوعات القصائد فى منظومة «هفت پيكر» للشاعر «نظامى الكنجوى» تمثلت فى :

١- منمنمة تصوِّر : تشييد قصر الخورنق.

٢- منمنمة تصوِّر: بهرام كور يصطاد أسداً وحماراً.

٣- منمنمة تصوِّر: بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً.

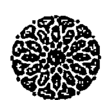
٤- منمنمة تصوِّر: فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً.

٥- منمنمات الصور السبعة:

- بهرام كور والأميرة الهندية فى القصر ذى القبة السوداء.
- بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء.
- بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة الخضراء.
- بهرام كور والأميرة الصقلابية فى القصر ذى القبة الحمراء.

- بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية.
- بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة الصندلى .
- بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء.

٦- منمنمة تصوِّر: بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد.





لوحة (٢٨)

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة هفت بيكر - للشاعر «نظامي الكنجوي»

الصفحة رقم (١٨٤) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦,٢سم - نسخه الخطاط «عبدالجبار الأصفهاني»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩

تشييد قصر الخورنق

القصيدة

كـان «يزدكرد» والد «بهرام» قـد أنجب أبناء كثيـرين، ولكنهم لم يعـيشـوا، وحين رزق «بهرام» ، أشـار عليه المنجمون بإرساله إلى بلاد العرب ليتربى بينهم، فكان أن أرسله إلى «النعمان بن المنذر» ملك «الحيرة» ليتولى رعايته.

ولما أتم «بهـرام» عـامـه الـرابع، لاحظ «النعـمـان» أن الهـواء جـاف والبـلاد حـارة، وأن الأمير الرقيق ناعم، فيجب أن يكون مرباه قصـراً عالياً يناطح السحـاب، وبحث «النعمان» عن مهندس مـاهر لبناء مثل هذا القصـر، وعلم أنه يوجـد مهندس فـى بلاد الروم يدعى «سنمار»(*) فأرسل «النعمان» فى طلبه، وكلفه ببناء القصر (١).

(*) ذكر «سنمار» أنه يستطيع أن يبنى قصراً أجمل منه، يغير لونه سبع مرات فى اليوم والليلة، فغضب «النعمان» وفى نفسه قال:

إذا ابقيته ..فسوف يبنى ـ بالقوة والذهب ـ
قصراً اجمل منه فى مكان آخر..
فيُذهب اسمى وصيتى.. ويسىء إلىّ..
ثم امر رجاله ان يحملوه
ويلقوا به من فوق القصر سريعاً (*)..

وليضرب المثل فى هذا الشأن «جزاه جزاء سنمار»؛ وفيما ذُكر أيضاً، أن «النعمان» ندم على فعلته. وثمة رواية أخرى تذكر أنه قال للنعمان بعد أن تم تشييد القصر وكانا يقفان فوق سطحه، أنه شيد البناء وتحته حجر إذا رفُع، أنهار الخورنق، فسأله «النعمان» هل أحد يعرف ما قلته، فقال له لا أحد غيرى، فأمر بالقائه من فوق القصر ومعه سره، وكان: «جزاء سنمار».

(*) نظامى الكنجوى: هفت بيكر، مرجع سابق، ص٣٢٩، ٣٣٠.

(١) راجع: عبد النعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٢٩.

واستعان فى تشييده بخمسين عاملاً، واستغرق فى بنائه خمس سنوات.

وكان هذا القصر يغير لونه كالعروس

ثلاث مرات فى اليوم والليلة...

فيجد الإنسان ثلاثة الوان زاهية جميلة

هى الأزرق والأبيض والأصفر(١)..

وقد سمى هذا القصر بالخورنق (*).

المنمنمة: (لوحة ٢٩)

«تشييد قصر الخورنق»

وهى من المنمنمات الفارسية الإسلامية، التى تتمتع بقدر من الحيوية ونبض الحياة، وتعكس رغبة الملوك والأمراء فى تشييد القصور والقلاع، كما أنها تجسد وتخلد الكرم والجود العربى، ولعلها تُمثل واسطة العُقد بين التصوير التيمورى، والتصوير الصفوى.

والمنمنمة منسوبة للمصور «بهزاد» وهى من منجزات التصوير التيمورى ، عصر خلفاء «تيمور لنك» (٧٧١- ٩٠٦هـ) - (١٣٦٩-١٥٠٠م) «هراة» ، عهد السلطان «حسين ميرزا بيقرا» (٨٧٣-٩١١هـ) - (١٤٦٨-١٠٥٧)، سنة (٩٠٠هـ/ ١٤٩٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، منظومة «هفت پيكر».

الصفحة رقم ١٥٤ فى متن المخطوط، مساحة المنمنمة ١٤ × ٢٠سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٦٨١٠.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن الفنان استلهم مضمون القصيدة، وجسّد «الجو المفعم بالحياة فى تشييد القصر، الذى اشترك فى بنائه العديد من الشباب والرجال، يصفون قوالب الطوب، ويصنعون الأسمنت، ويرفعونه لأعلى»(٢).

---

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، مرجع سابق، ص٣٢٩.

(*) الخورنق كلمة فارسية تعنى مكان الطعام، أو موضع الطعام.

(٢) س. ركمتوف: كمال الدين بهزاد، ص٣٠.

وتجلت براعة «بهزاد» وقدرته الفائقة على تنظيم الفراغ الصورى والتصميم المعمارى، والتنوع الشكلى فى حركات الشخوص التى جاءت على هيئة مثنويات فى اتجاهات مختلفة، فبدت صيغة شكلية كلية، تحققت فى بنية متآلفة، مثل دائرة تدور لتُشكّل حركتها فى منحنيات عرجونية، ومزاوجة رائعة للمحنى والحاد.

وجاءت الخطوط الموجية فى اجسام وحركات العمال لتعكس روح الجماعة وحمية العمل، وفى المزاوجة الرائعة، والخطوط الحادة الرأسية والأفقية فى تصميم السقالة، ليشكلان معاً محوراً دائريا، اشتمل أرجاء الصورة، ودبت فيه حركة تفيض حيوية. (انظر: اللوحة ٢٩ أ)(*)

وأضفت مساحة جدار القصر بلونها الأصفر، مع تنوع ألوان ملابس العمال، مزيداً من الحيوية، لتشع الصورة ضوءاً وإشراقاً، إشراق الشمس فى ضحاها، لصباح ملىء بالعمل والنشاط.

ولعل تلك المنمنمة النابضة نبض الحياة، تكون من المنمنمات القلائل لصور مخطوطات الشعر التى لا يلمح فيها المتأمل أثراً من الزخارف الأرابيسكية التى تتميز بها فى الغالب أعمال الفن الإسلامى وصوره؛ وربما رأى المصور أن التركيز على مفهوم قيمة الحركة فى المشهد، قد يكون أكثر تعبيراً عن مضمون القصيدة، إلا أن «بهزاد» أرادها إسلامية فى مضمونها الروحى، فكان أن جعل شخوصها ملتحين ـ كما هى العادة فى تلك الأزمنة ـ لتفيض الصورة حساً تعبيراً صوفياً إسلامياً حتى لو خلت المنمنمة من التشكيلات الأرابيسكية.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢٢ أ ـ لوحة ٢٩).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٢٢ ب ـ لوحة ٢٩).

(*) تفصيل ـ دائرة الحركة.

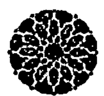
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٢٢ جـ ـ لوحة ٢٩).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٢٢ د ـ لوحة ٢٩).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٢٢ هـ ـ لوحة ٢٩).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٢٢س ـ لوحة٢٩).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢٢ص ـ لوحة٢٩).





لوحة (٢٩)

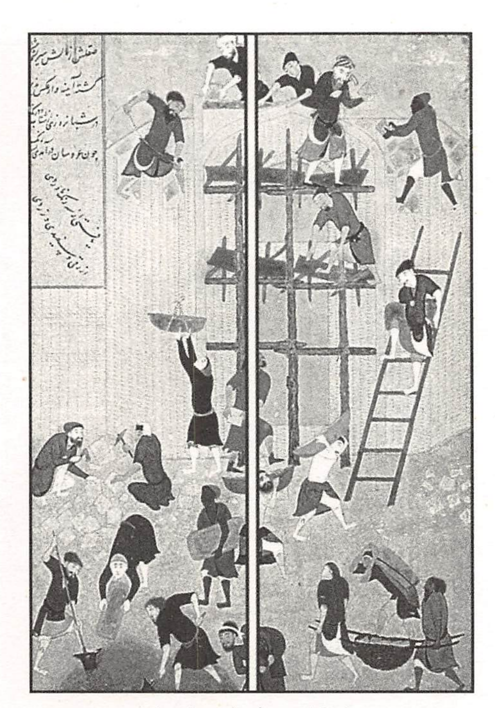
«تشييد قصر الخورنق» منسوبة للمصور «بهزاد». ٢٠×١٤سم
مخطوط «المنظومات الخمسة» ـ منظومة «هفت بيكر» ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»
العصر التيموري، عهد السلطان «حسين ميرزا بيقرا»، «هراة» سنة (٩٠٠هـ ـ ١٤٩٤م)
الصفحة رقم (١٥٤)، محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٦٨١٠



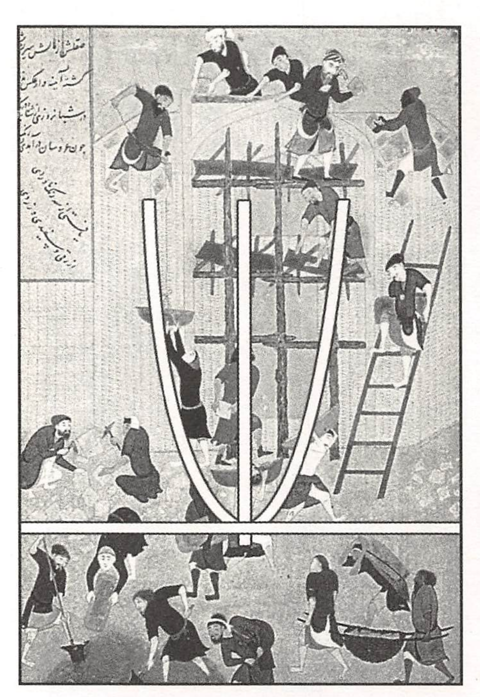
لوحة (٢٩ أ)

تشييد قصر الخورنق

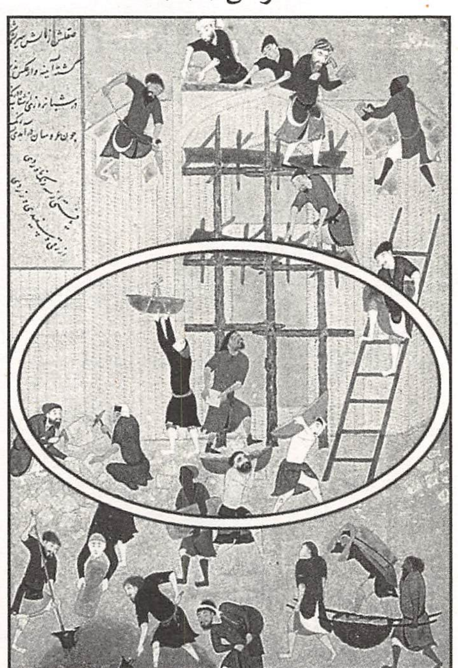
تفصيل - دائرة الحركة



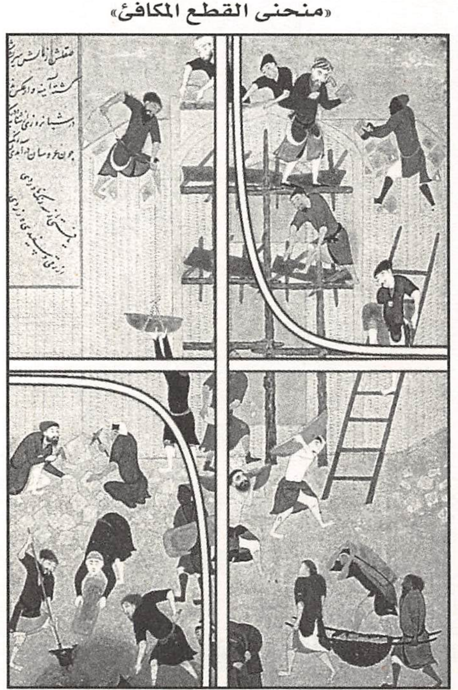
(شكل ٢٢ أ - لوحة ٢٩)
«مصراعى المنمنمة»



(شكل ٢٢ ب - لوحة ٢٩)
«منحنى القطع المكافئ»

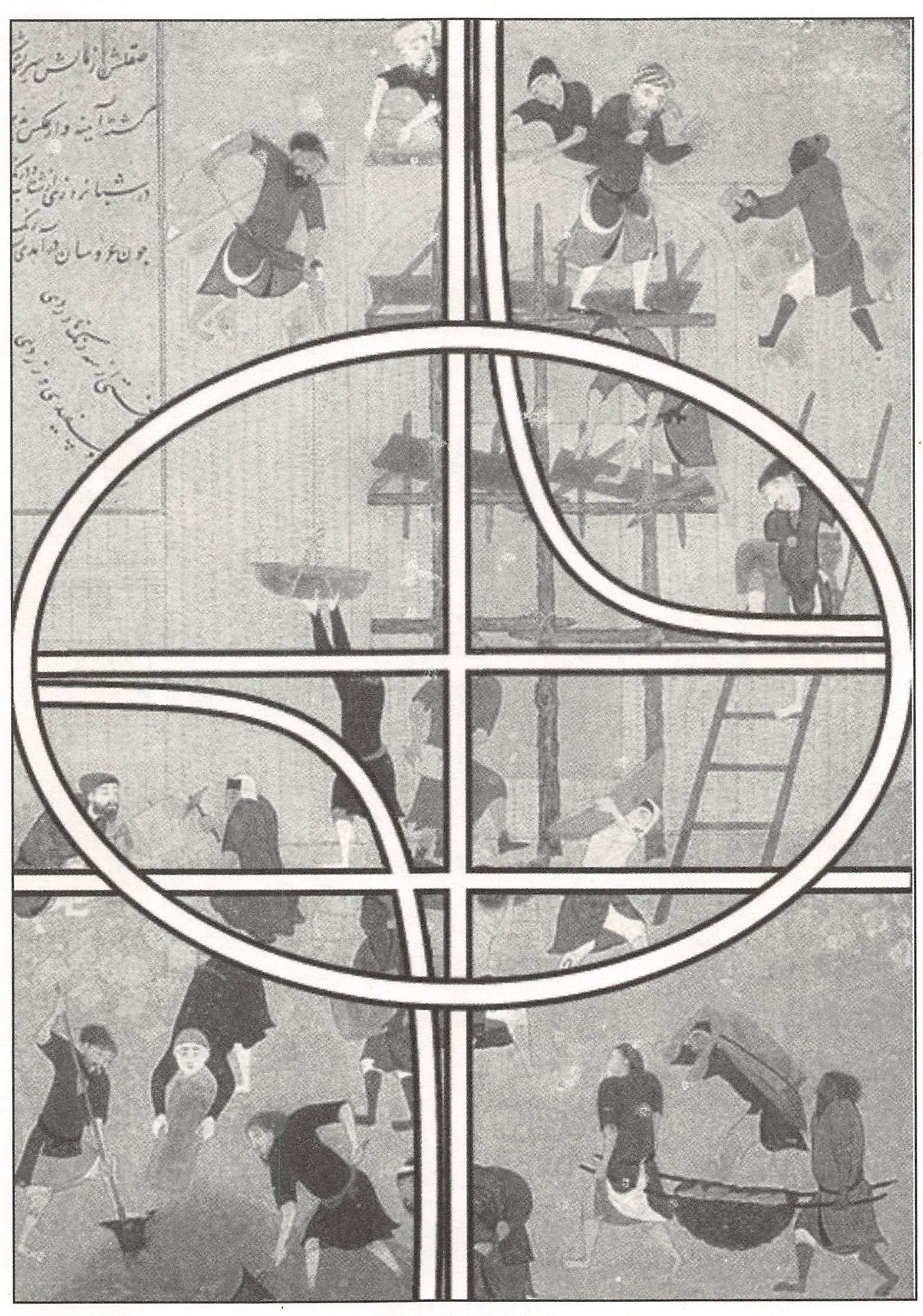


(شكل ٢٢ جـ - لوحة ٢٩)
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٢٢ د - لوحة ٢٩)
«منحنى القطع الزائد»

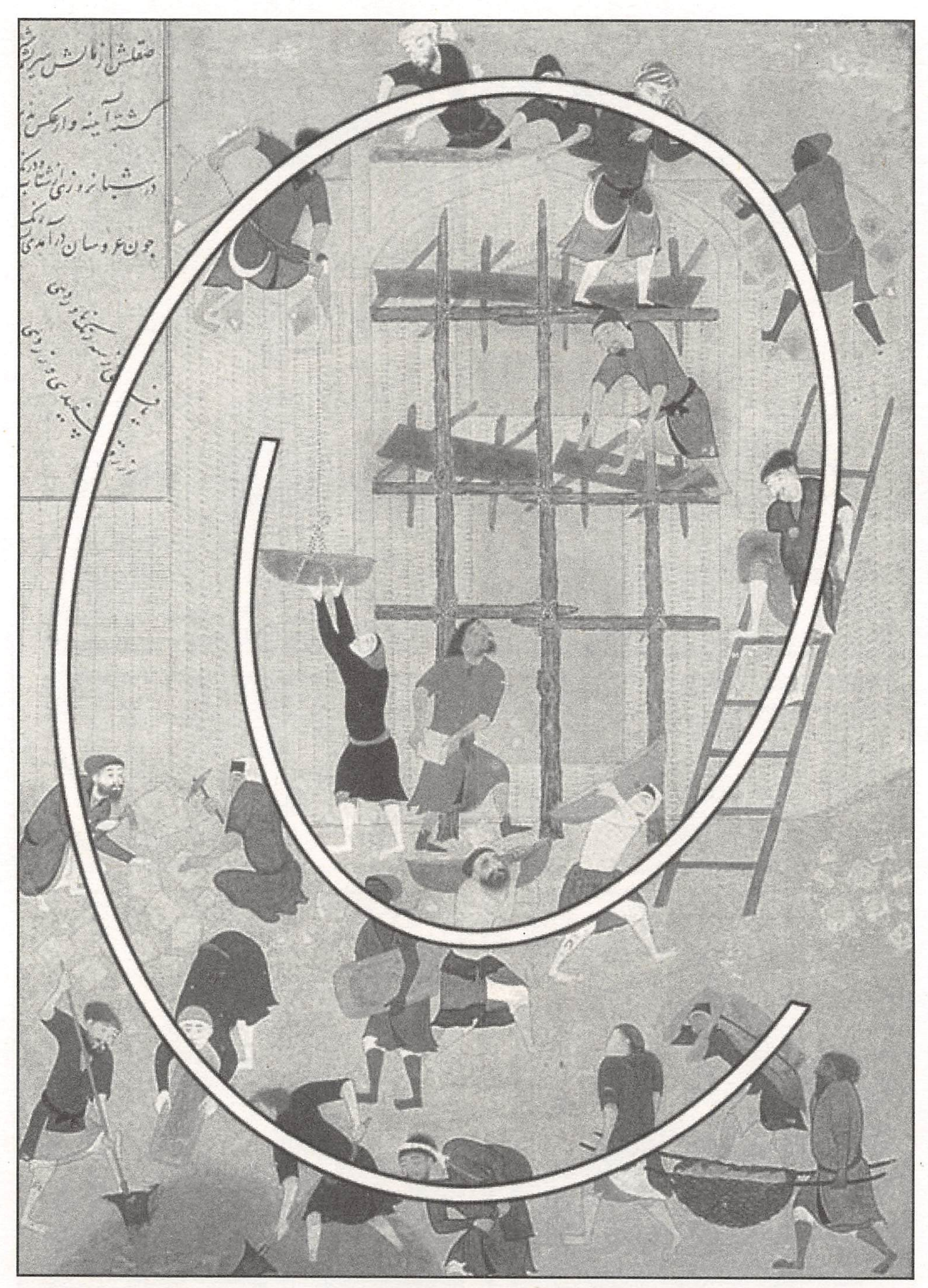
تشييد قصر الخورنق



(شكل ٢٢ هـ ـ لوحة ٢٩)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

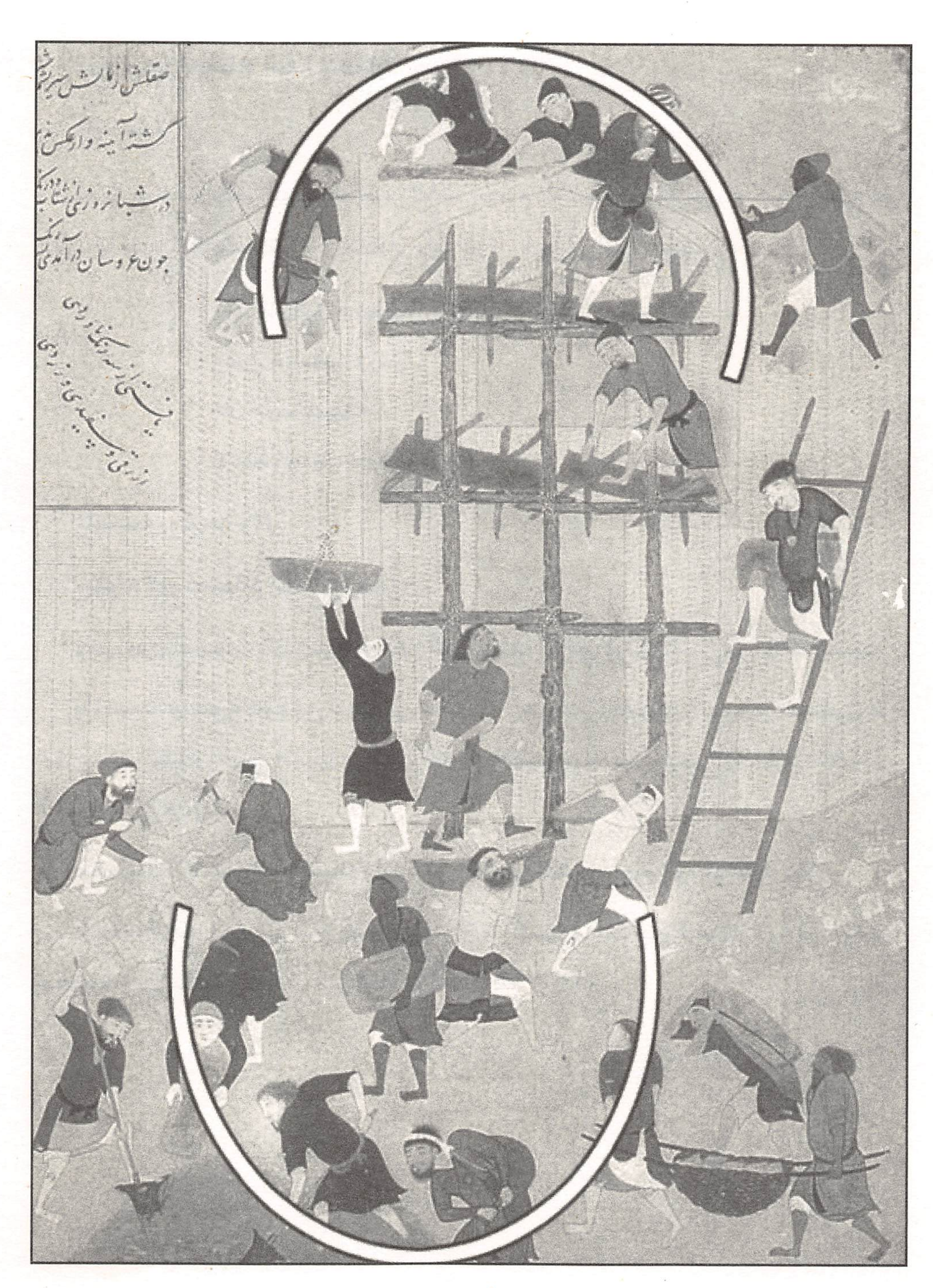
تشييد قصر الخورنق



(شكل ٢٢ س ـ لوحة ٢٩)

«المحاور الدائرية»

تشييد قصر الخورنق



(شكل ٢٢ ص - لوحة ٢٩)

«المنحنيات العرجونية»

تشييد قصر الخورنق

بهرام كور يصطاد أسداً وحماراً

القصيدة

لولعه بصيد الحُمر الوحشية صار الشاه «بهرام الخامس اسمه «بهرام كور»، ليبرع فى صيدها بمهارة فائقة حتى أنه اصطاد ذات مرة ، حماراً وأسداً بسهم واحد:

رماه فاخترق جسميهما.. ثم خرج منهما
وغرق حده فى الأرض..
لأن سهماً كسهمه
لا يقف امامه حاجز او درع [1]..

المنمنمة: (لوحة ٣٠)

«بهرام كور يصطاد أسداً وحماراً»

وهى من المنمنمات الفارسية الرائعة التى جسدت ولع ملوك الفرس برحلات الصيد.

والمنمنمة منسوبة للمصور «سلطان محمد»، وهى من منجرات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ - ٩٥٠ هـ) - (١٥٢٩ - ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر».

الصفحة رقم ٢٠٢ فى متن المخطوط - ٢٥× ٣٦سم -، مساحة المنمنمة ١٨,٧× ٢٠سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥.

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، مرجع سابق، ص٣٣١.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم الحدث، وجسد ما أورده الشاعر فى القصيدة، وجاء «العمل ناجحاً جداً، حتى أن المشاهد يصدق أن الأسد والحمار، ليسا مجرد صورة مرسومة ولكنهما حقيقة حيوانات حية»[1]. (انظر : اللوحة ٣٠ أ)(*)

فقد بدا فى الصورة:

أن الأسد رسم مخالبه القاسية

فى مؤخرة الحمار الوحشى.. ليطرحه أرضاً..

الملك منتظراً.. متخفياً..

ليحدد هدفه.. ويجهز سهام قوسه..

أطلق ـ بهرام ـ شوكة سهمه

نحو الهدف المحدد..

كلا الوحشين طُرح أرضاً [2]...

وقد برع «سلطان محمد» فى تصوير الحدث براعة بالغة، فقد بدت الصورة مُعبرة عنه بمهارة وواقعية؛ على أن تلك الرحلة كان «بهرام» فى كنف «النعمان بن المنذر »، ولم يكن قد تعرف بعد على جاريته «فتنة» ؛ فقد جاء فى القصيدة أن «النعمان» عندما علم بذلك الصيد:

امر الرسامين ان يرسموا بالذهب

صورة حمار فوقه اسد..

على حائط الخورنق

ويرسموا الأمير وقد ضرب سهماً..

اخترق هذين الصيدين

وغرق ـ إلى حده ـ فى الأرض.. [3]

وهكذا أضاف المصور فى قلب المشهد جاريه «بهرام» الأثيرة، التى يسعد ويستمتع فى صحبتها ـ فيما بعد ـ، لتعزف وتغنى ، فيطرب بسماع صوتها، وتهدأ الوحوش حين سماع عزفها. (انظر: اللوحة ٣١)

(١) ستيوارت كارى ولش: عجائب الزمن، مرجع سابق، ص١٧٢.

(٢) نظامى الكنجوى: هفت بيكر، ترجمة «چولى سكوت»، ص٤٦.

(٣) نظامى الكنجوى: هفت بيكر، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٣٣١.

(*) تفصيل ـ الأسد يرسم مخالبه فى مؤخرة الحمار الوحشى.

وتعكس المنمنمة ولع الفنان «سلطان محمد» بالجمال الطبيعى، وقدرته الفائقة على تحويله إلى جمال فنى رائع، غير متقيد بألوان الأشياء كما هى فى الواقع الحقيقى. (انظر : اللوحة ١٢)

فقد صور الأرضية بلون يميل إلى البنفسجى، امتد إلى الجبال، ليمتزج بلون يميل إلى الأخضر، فى انسجام ورقة بالغتين، لتبدو «رواسى تمر مر السحاب» ، حساً صوفياً فى فضاء فسيح وتناغم جميل لمساحات وألوان بديعة، فى خطوطها الموجية، وتنوعات الاتجاهات فى أجسام الشخوص والحيوانات، مزيداً من الإيحاء الحركى، لتفيض المنمنمة بهجة وحيوية.

كما تجلّت مهارته على الرسم التشبيهى، فى رسمه للخيول والشخوص، والحيوانات، لتبدو الصورة أكثر اقتراباً من الواقع الحقيقى، فيما يشتمل عليه من نشاط وبهجة، جسدها تجسيداً فى ألوان بديعة، وتنوعات شكلية موحية.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢٢ أ ـ لوحة ٣٠).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٢٣ ب ـ لوحة ٣٠).

المنحنى البيضاوى: (انظر: شكل ٢٣ جـ ـ لوحة ٣٠).

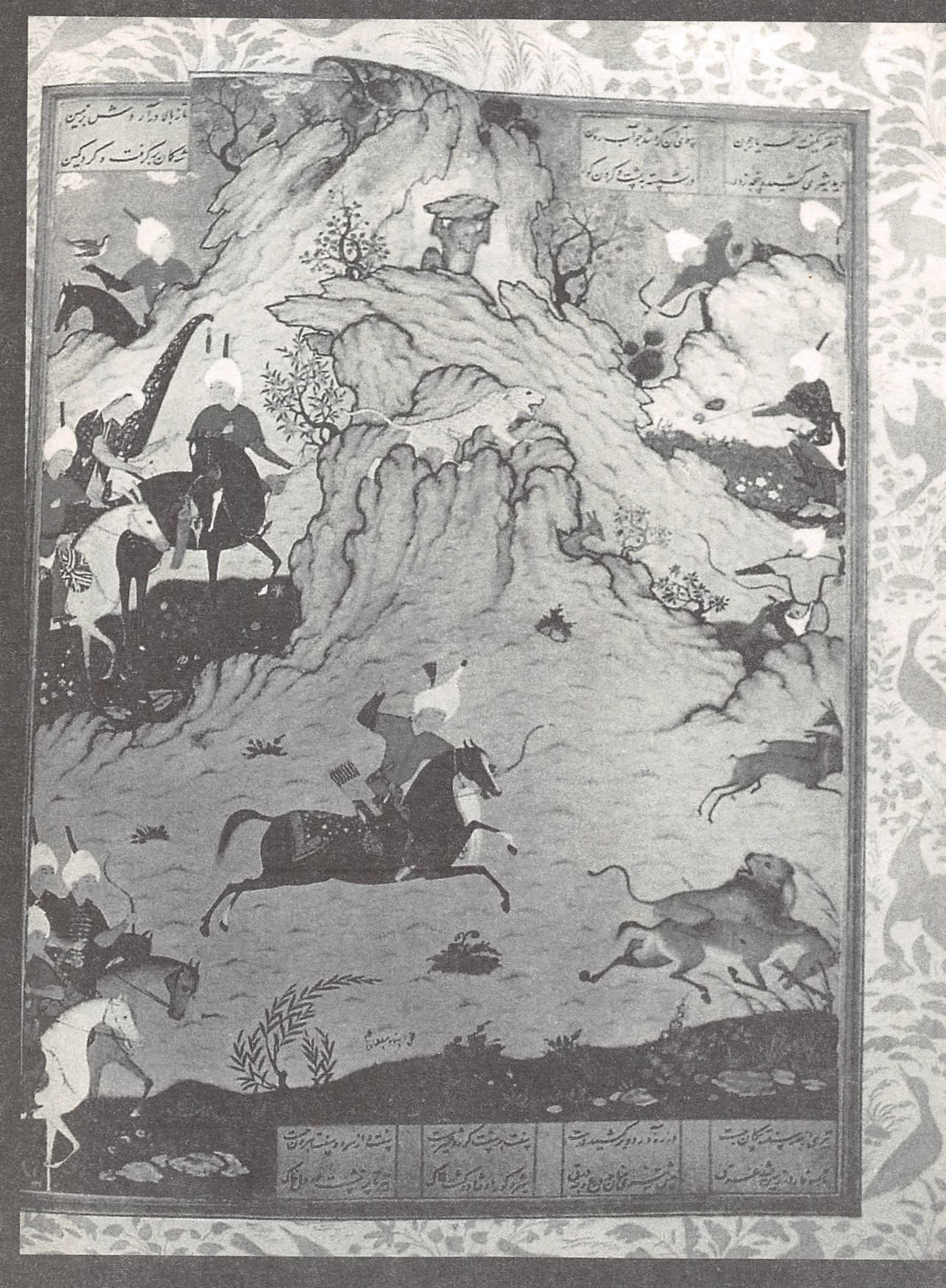
منحنى القطاع الزائد: (انظر : شكل ٢٣ د ـ لوحة ٣٠).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر: شكل ٢٢ هـ ـ لوحة ٣٠).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٢٣س ـ لوحة٣٠).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢٣ص ـ لوحة٣٠).





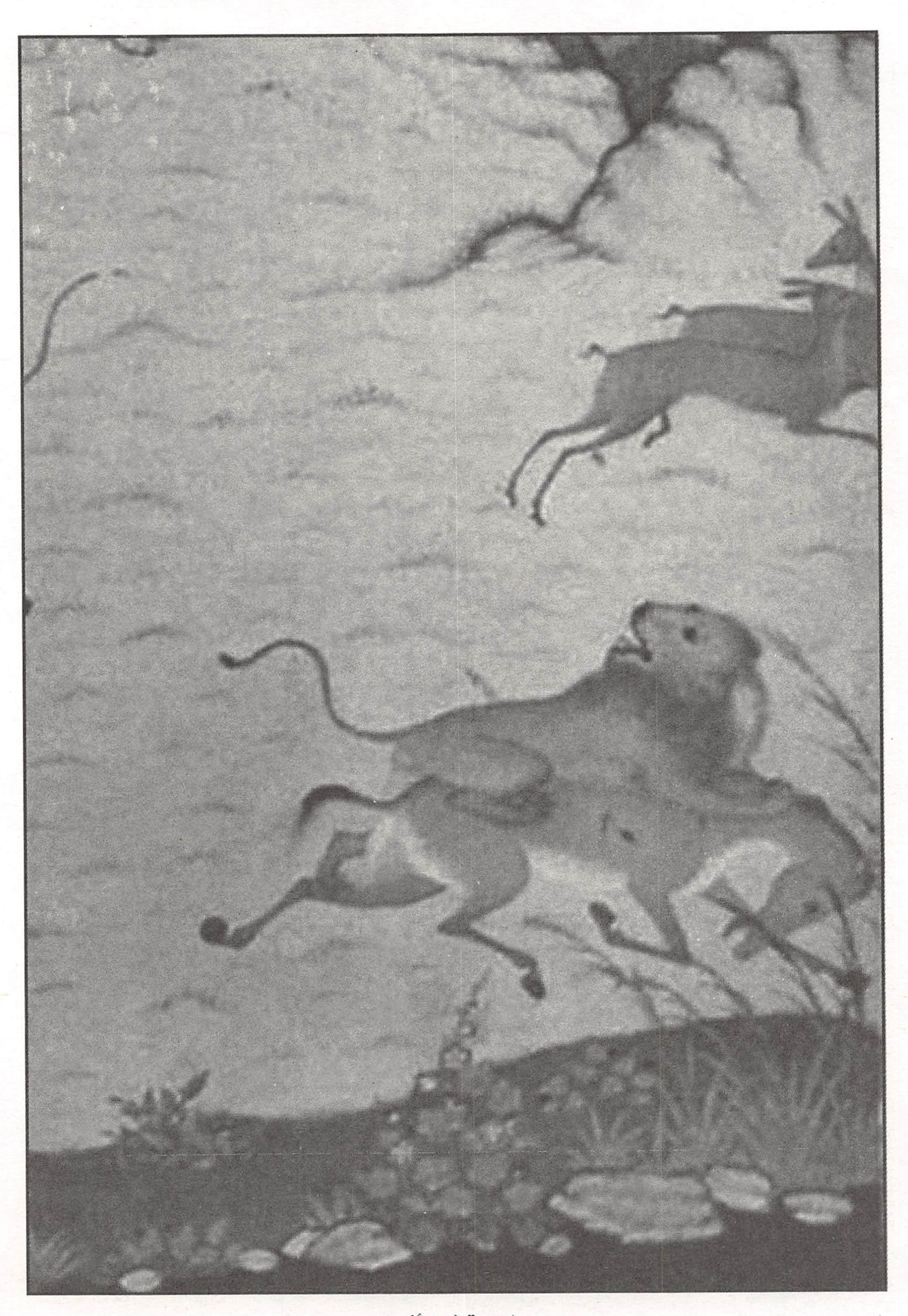
لوحة (٣٠)

«بهرام گور يصطاد أسدا وحمارا» منسوبة للمصوّر «سلطان محمد» ٣٠×١٨.٧سم

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة هفت بيكر - للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ - ٩٥٠هـ) - (١٥٣٩ - ١٥٤٣م)

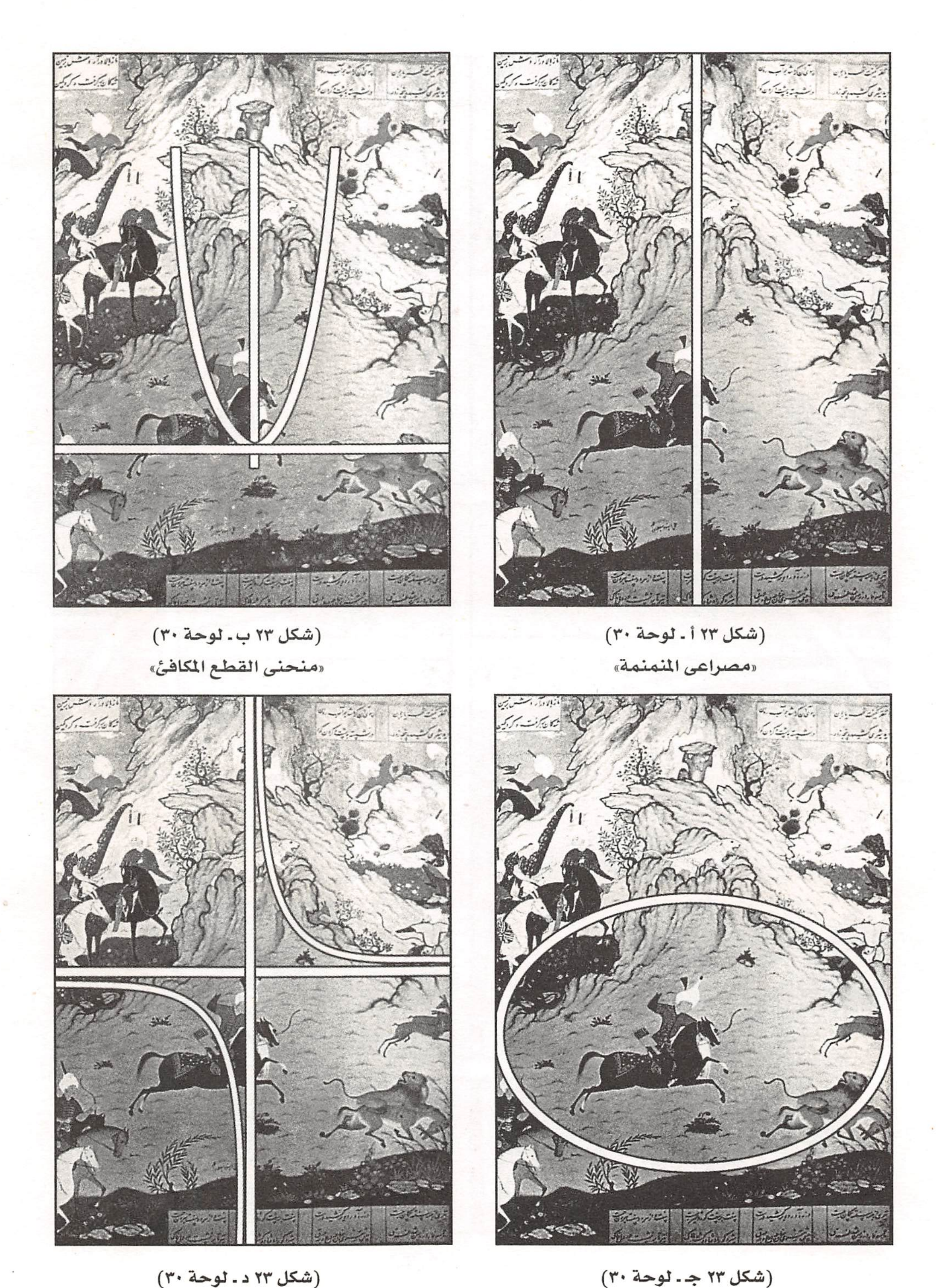
الصفحة رقم (٢٠٦) في متن المخطوط - ٣٦×٢٥سم - محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



لوحة (٣٠أ)

بهرام كور يصطاد أسداً وحماراً

تفصيل - الأسد يرسم مخالبه فى مؤخرة الحمار الوحشى



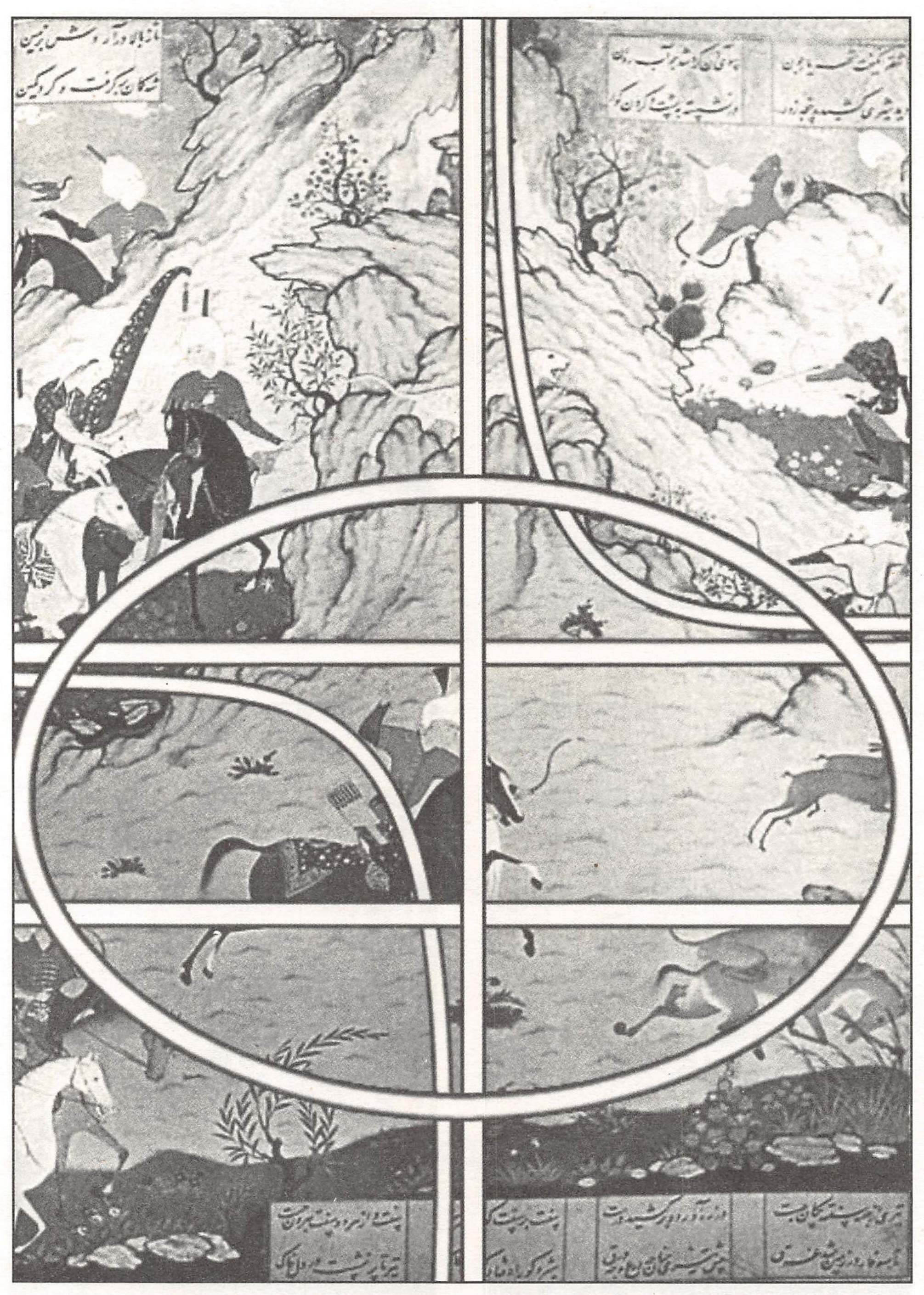
(شكل ٢٣ أ - لوحة ٣٠)
«مصراعى المنمنمة»

(شكل ٢٣ ب - لوحة ٣٠)
«منحنى القطع المكافئ»

(شكل ٢٣ جـ - لوحة ٣٠)
«المنحنى البيضاوى»

(شكل ٢٣ د - لوحة ٣٠)
«منحنى القطع الزائد»

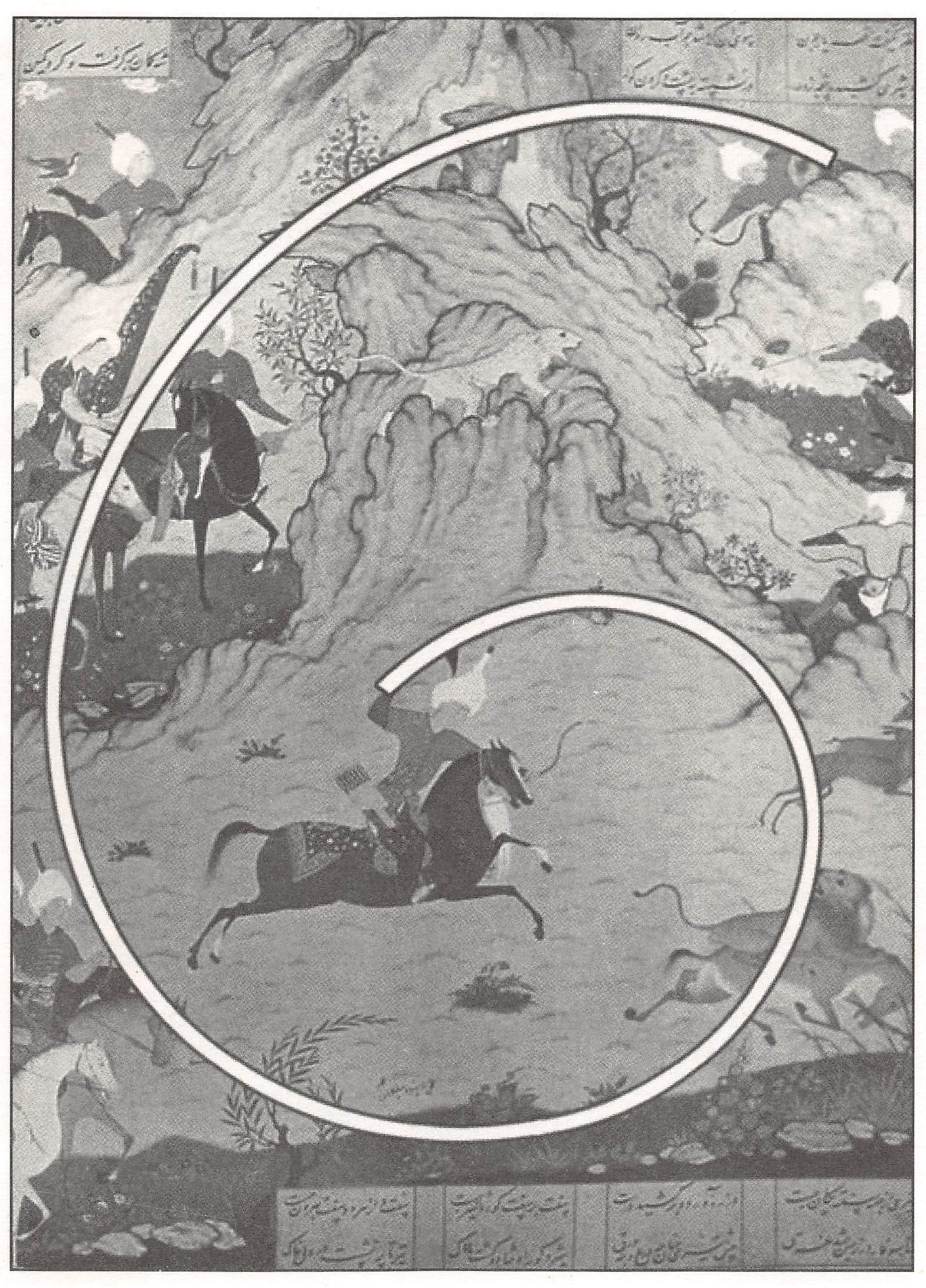
بهرام كور يصطاد أسداً وحماراً



(شكل ٢٣ هـ ـ لوحة ٣٠)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

بهرام كور يصطاد أسداً وحماراً



(شكل ٢٣ س ـ لوحة ٣٠)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور يصطاد أسداً وحماراً



(شكل ٢٣ ص ـ لوحة ٣٠)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور يصطاد أسداً وحماراً

بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً

القصيدة

وتمضى الأيام لهواً ومتعاً، ليمارس «بهرام» عشقه لصيد الحُمر الوحشى، مصطحباً معه جاريته الجميلة «فتنة».

وفى أحد رحلاته للصيد « عنَّ له حمار وحشى، فأشارت «فتنة» عليه أن يضربه بسهم، بشرط أن يربط هذا السهم بين حافر الحمار ورأسه، ففعل «بهرام» ونجح فيما طلبته» (١).

المنمنمة: (لوحة ٣١)

«بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً»

وهى من المنمنمات الفارسية الرائعة التى جسدت عشق الملك الساسانى «بهرام الخامس» فى اصطياد الحُمر الوحشية، حتى صار لقبه «بهرام كور».

والمنمنمة منسوبة للمصور «مظفر على»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الأولى «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» بين سنتى (٩٤٦ـ ٩٥٠ هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر».

---

(١) عبدالمنعم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٢٦.

الصفحة رقم ٢١١ فى متن المخطوط ـ ٢٥× ٣٦ سم ـ، مساحة المنمنمة ١٨,٢× ٣٠,٢سم، محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم ٢٢٦٥،

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم مضمون القصيدة وجسد ما أراد الشاعر التعبير عنه ، لتمثل تلك الصورة المشهد الثانى لمنظومة عشق «بهرام كور» فى صيد الحُمر الوحشية، وتؤكد ولع الفنان الفارسى بالجمال الطبيعى، ومدى الثراء الفنى الذى وصلت حدة المنمنمات الفارسية فى العصر الصفوى، وقدرة مصورى «تبريز» على تأليف موضوع الصورة بما يتناسب ومضمون القصيدة.

وتجلت فى المنمنمة مهارة ودقة «مظفر على» فى رسمه للخيول والشخوص بعمامتهم الصفوية الشهيرة، ورسم الحُمر الوحشية التى بدت فى الصورة وكأنها حقيقية، لتؤكد مهارة «الفنان المسلم» وقدرته الفائقة على الرسم التشبيهى؛ ليقترب فى تعبيره من تصوير الشاعر، وما أرادته الجارية «فتنة» وجاء فى قولها:

بشرط أن يربط هذا السهم

بين حافر الحمار ورأسه..

كذلك بدت فى الصورة حركة رأس الحمار لأعلى، مائلة للخلف، لتشكل محوراً دائرياً يلمحه المتأمل، وكأنه بالفعل بين رأسه والحافر قد ربط السهم. (انظر: اللوحة ٣١ أ)(*)

فبهرام يصوب سهمه فى اتجاه الحمار الوحشى، و«فتنة» تمتطى صهوة جوادها، تميل على بريطها ، منهمكة فى العزف والغناء، ويقف بجوار الجواد و«فتنة» أحد الحراس واضعاً إصبعة على شفتيه، فى انبهار وإعجاب بقدرة مليكه ومهارته فى الصيد، وفى يمين ويسار المنمنمة ـ فى الجزء الأوسط ـ يمتطى الحراس صهوات أجيادهم يشاركون مليكهم المحبوب فرحته بصيد الحُمر.

وفى وسط المنمنمة من أعلى تقف شجرة «الدلب» شامخة بتوريقاتها النباتية البديعة تشق عنان السماء متعانقة مع هامش المنمنمة المذهب، الذى احتوى على رسوم لحيوانات وطيور، وتوريقات نباتية.

(*) تفصيل ـ السهم يربط بين حافر الحمار ورأسه.

وبدت الصورة تشع إيحاءً حركياً وحيوية، تجلت فى رسوم الأشخاص والحيوانات، وفى حركات أجسامهم المتنوعة، لخطوط موجية، وتنوعات لونية جاءت أكثر واقعية عن سابقتها فالسماء زرقاء، والجبال تميل إلى لونها الطبيعى، وتبدو «رواسى تمر مر السحاب».

وهكذا جسّد «مظفر على» فى تلك المنمنمة الرائعة، واقعية المشهد كما ورد فى القصيدة، ومزجه بخيال بديع يفيض شاعرية وحيوية، التقى فيها التصوير بالشعر التقاءاً جميلاً. (قارن: اللوحة ٣٠)

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢٤ أ ـ لوحة ٣١).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٢٤ ب ـ لوحة ٣١).

المنحى البيضاوى: (انظر : شكل ٢٤ جـ ـ لوحة٣١).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٢٤ د ـ لوحة ٣١).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٢٤ هـ ـ لوحة ٣١).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٢٤س ـ لوحة٣١).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢٤ص ـ لوحة٣١).





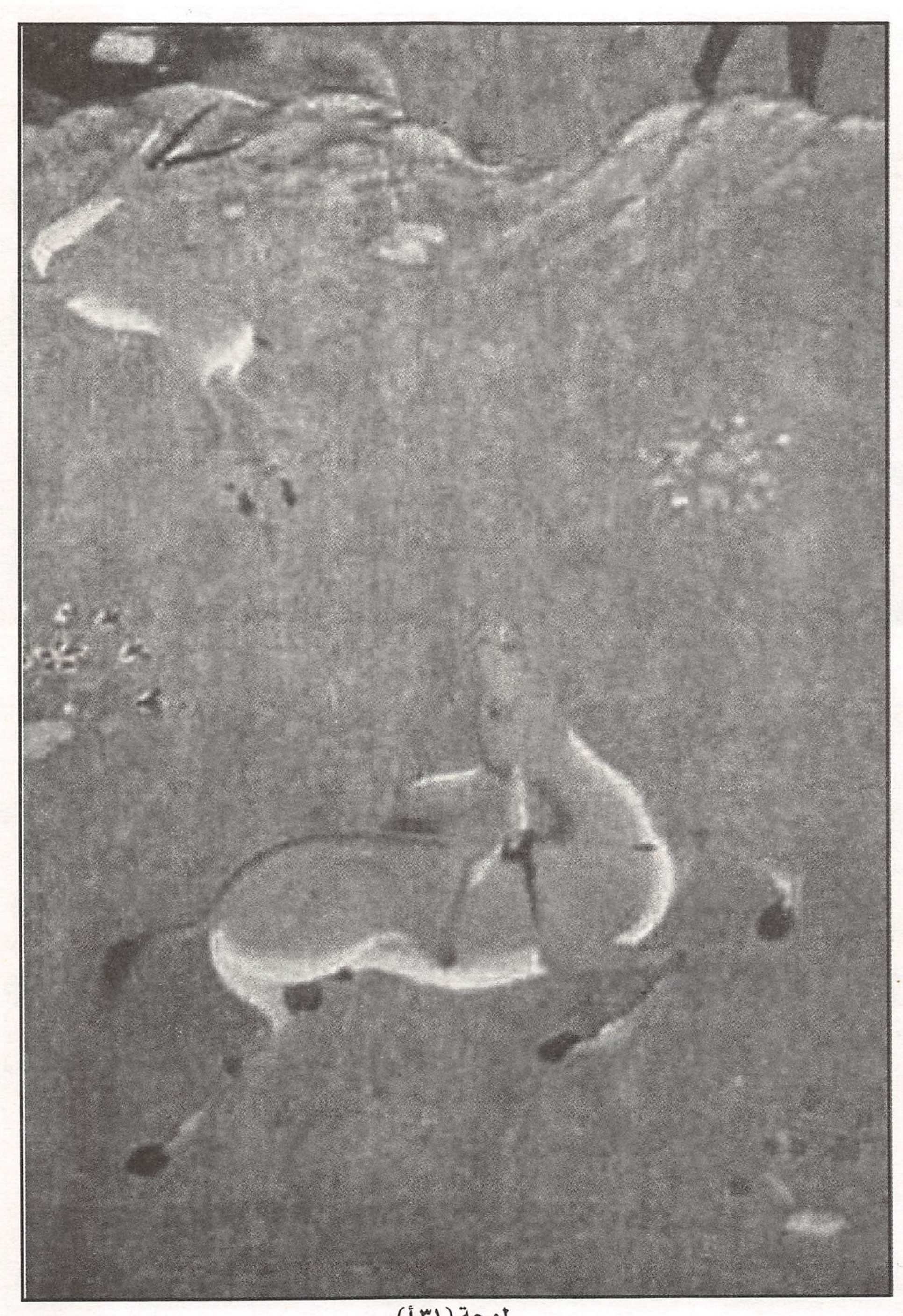
لوحة (٣١)

«بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً» منسوبة للمصوّر «مظفر علي»، ٢.١٨×٣.٣٠سم

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة هفت بيكر ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «طهماسب»، «تبريز» بين سنتي (٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م)

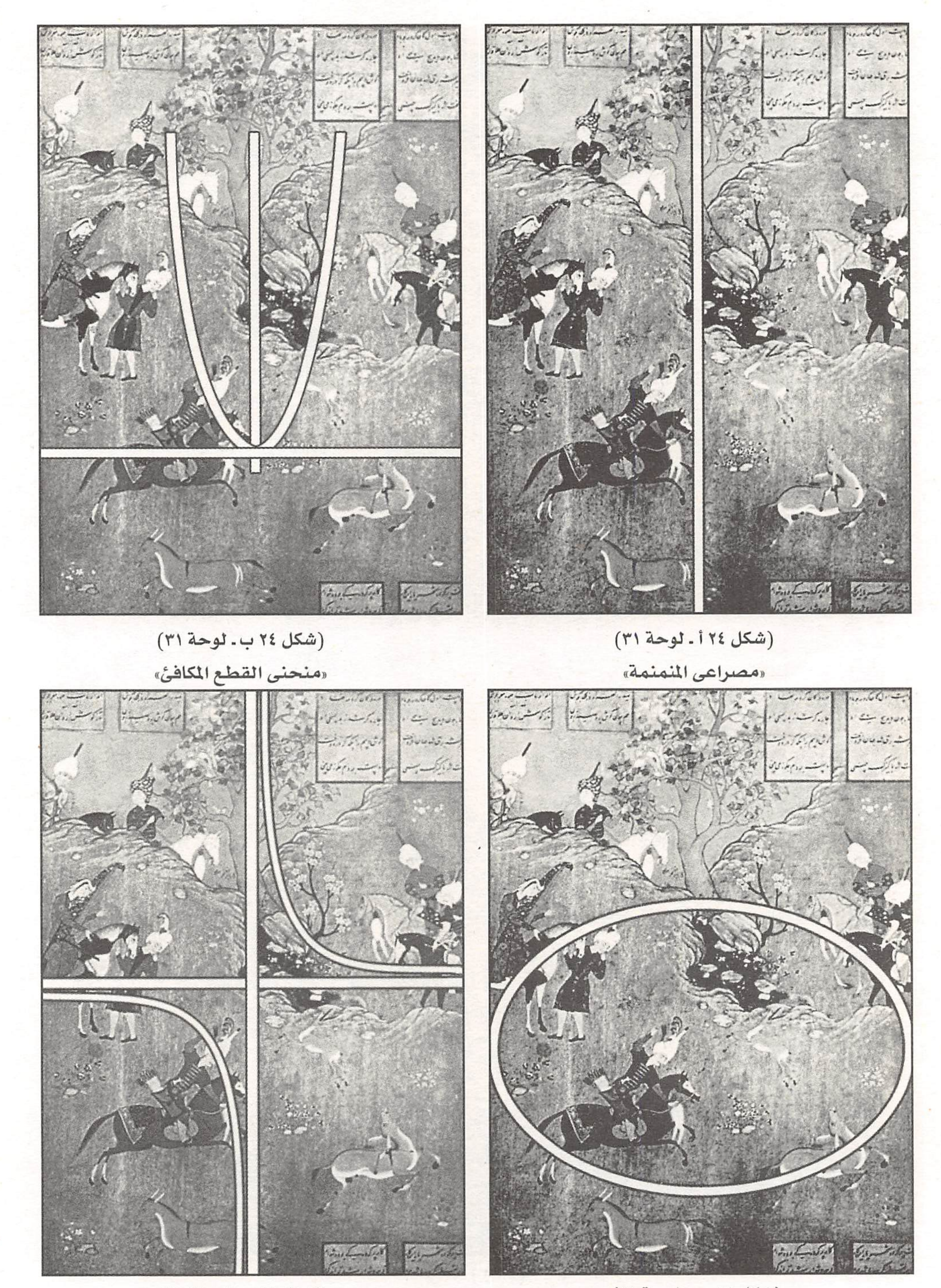
الصفحة رقم (٢١١) في متن المخطوط ـ ٢٥×٣٦سم ـ محفوظة في مكتبة «المتحف البريطاني» تحت رقم ٢٢٦٥



لوحة (١٣١ أ)

بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً

تفصيل - السهم يربط بين حافر الحمار ورأسه



(شكل ٢٤ أ - لوحة ٣١)
«مصراعى المنمنمة»

(شكل ٢٤ ب - لوحة ٣١)
«منحنى القطع المكافئ»

(شكل ٢٤ جـ - لوحة ٣١)
«المنحنى البيضاوى»

(شكل ٢٤ د - لوحة ٣١)
«منحنى القطع الزائد»

بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً



(شكل ٢٤ هـ ـ لوحة ٣١)
«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً



(شكل ٢٤ س - لوحة ٣١)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً



(شكل ٢٤ ص ـ لوحة ٣١)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور يصطاد حماراً وحشياً

فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً

القصيدة

بعد أن نجح «بهرام» فى اصطياد الحمار الوحشى، بالطريقة التى طلبتها فتنة»، إذا بها تقول له:

إن اختراق السهم لحافر الحمار.. من كثرة التمرين
وليس من فرط القوة..(١)

ليغضب «بهرام»، ويسلمها لأحد ضباطه آمره بقتلها... ولكنها توسلت إليه أن يتركها على قيد الحياة، وأن يُخبر الملك بأنه نفذ أمره، فإن تأثر لموتها أبقاها حية، وإن لم يتأثر، عاد فقتلها، فذهب إلى «بهرام» وأخبره بقتلها فتأثر «بهرام» وبكى، وهكذا ظلت «فتنة» حية فى منزله.

«وتصادف أن عجلاً وُلد فى يوم دخول «فتنة» منزل الضابط، فصارت تحمله، وتصعد به إلى أعلى المنزل... وذات يوم دعا الضابط «بهرام» إلى حفل أقامة فى منزله. فسأله بهرام: كيف تستطيع أن تصعد درجات السُلَّم وقد أصبحت فى الستين؟ فأجابه الضابط بأنه عنده جارية تستطيع أن تصعد هذه الدرجات حاملة ثوراً، ثم رأى «بهرام» «فتنة» فسُر ببقائها على قيد الحياة...»(٢).

---

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر،ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين» مرجع سابق، ص٣٣٦.
(٢) عبد المنعم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٣٧.

إنها الحسناء.. نحوه قادمة

تُنزل البقرة..

عذراء

فى شيمتها.. جسارة الأسد..

فيقول لها «بهرام»

أنه قربانى لك..

أحضرته من عالمى الأدنى

القدرة فيه كامنة.. كقوة أعمدة قصرنا..(١)

المنمنمة: (لوحة٣٢)

«فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً»

وهى من المنمنمات الفارسية التى تعكس الواقع الاجتماعى للطبقة المترفة فى تلك العصور.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣ هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر».

الصفحة رقم ٢٠٣ فى متن الخطوط - ٢٣×٣٦,٢سم -، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية الثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا المصور جسّد لنا مضمون القصيدة وأنطق الصورة بالحدث؛ وبالفعل «فتنة» تصعد درجات السُّلَّم حاملة ثوراً على كتفيها، فى شيمتها جسارة الأسد - فيما ذكر الشاعر -، وتبدو منتقبة(*) - لتخفى وجهها - ، ربما خوفاً أن يتعرف عليها «بهرام». (انظر : ٣٢ أ)(**)

(١) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق ، ص٦٠.

(*) على غير العادة فى رسوم مدرسة «أصفهان» ، التى تبدو فيها ملامح الوجوه ظاهرة.

(**) تفصيل - فتنة تصعد السُّلَّم حاملة ثوراً على كتفيها.

والجاريات يتطلعن لزميلتهن فى انبهار وإعجاب بقدرتها على ذلك، ويجلس أسفل دَرَجِه صبى، ليمسك بقائمة فى انتباه وحرص، شاخصاً بصره إلى «فتنة».

وقد تجلًى فى المنمنمة براعة المصور وقدرته على تأليف موضوع الصورة، بصيغة شكلية متوازنة، تعكس الواقع الاجتماعى لحياة علّية القوم، وتؤكد واقعاً اقتصادياً وعمرانياً يعكس اهتمام الشاه «عباس الأول» بتحقيق نهضة عمرانية لبلاده، وإقامة القصور والمبانى وتزيينها بالرسوم واللوحات؛ ومن ثَمَّ فقد حشد المصور المنمنمة بالحشوات الزخرفية، التى تجلت ، فى حليات العقود، وحوائط وشرفات القصر، وشجر «الدلب»، وزهور حديقته.

وقدر من الإيحاء الحركى ، بدا فى تنوع متآلف للخطوط المنحنية فى اتجاهات أجسام الشخوص والتوريقات النباتية، حقق مزاوجة بديعة مع الخطوط الحادة ، فى بناية القصر والحشوات الزخرفية الهندسية، ليبث مزيداً من الحيوية فى أركان وجنبات المشهد.

أما الألوان فبدت مبهجة، متناسقة فى اختلاف جميل، تحقق فى رقة وانسجام تميزت به منمنمات «أصفهان».

وقد برع المصور فى تنظيمه للفراغ الصورى، وجعل المنمنمة فى مصراعين التحما معاً فى تنظيم شكلى متآلف، حققت فيه تعامدات الخطوط فى أعمدة بناية القصر، توازناً واستقراراً فيه تدرج حركى يناسب فعل الصعود فى ثبات.

وهكذا جاء هذا التنظيم مماثلاً لمشهد «حديث خسرو وشيرين». (انظر : اللوحة ١٩)

كما يُذكرنا بمشهد صعود العمال فى منمنمة «تشييد قصر الخورنق» الذى تحقق فيه قدر أكثر من الإيحاء الحركى لفعل الصعود فى حيوية. (انظر: اللوحة ٢٩)

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢٥ أ ـ لوحة ٣٢).

منحى القطع المكافئ: (انظر شكل ٢٥ ب ـ لوحة ٣٢).

المنحى البيضاوى: (انظر : شكل ٢٥ جـ ـ لوحة ٣٢).

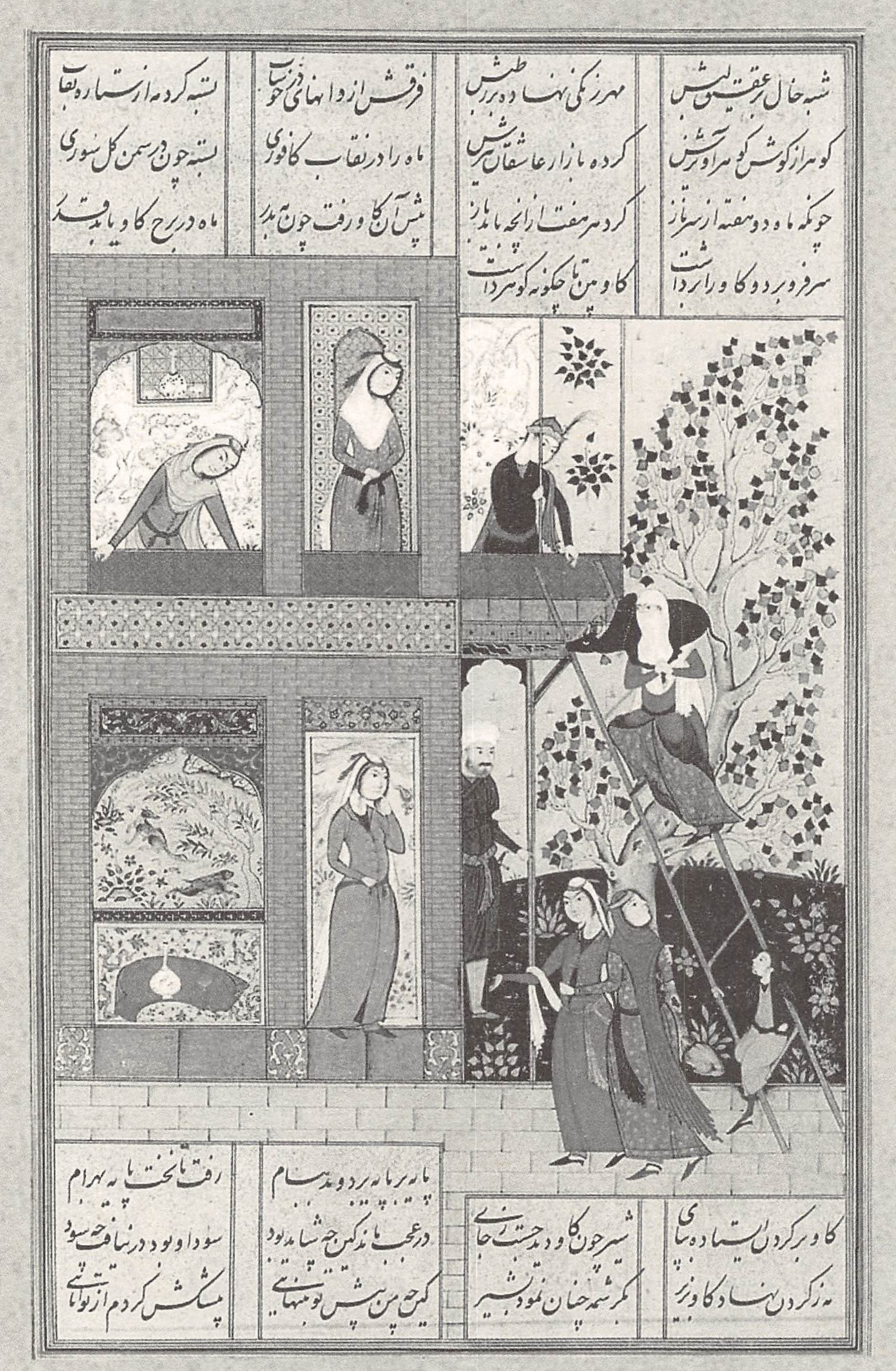
منحى القطع الزائد: (انظر : شكل ٢٥ د ـ لوحة ٣٢).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٢٥ هـ ـ لوحة ٣٢).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٢٥س ـ لوحة٣٢).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢٥ص ـ لوحة٣٢).





لوحة (٣٢)

«فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً» «منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة هفت پيكر ـ للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى ، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

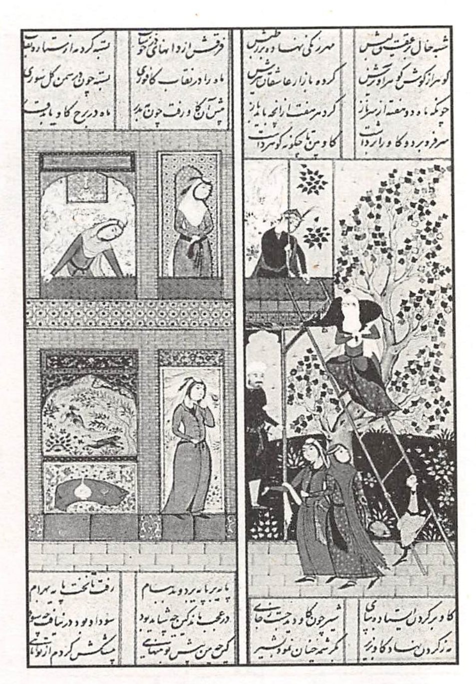
الصفحة رقم (٢٠٣) فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦,٢سم ـ ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (٣٢ أ)

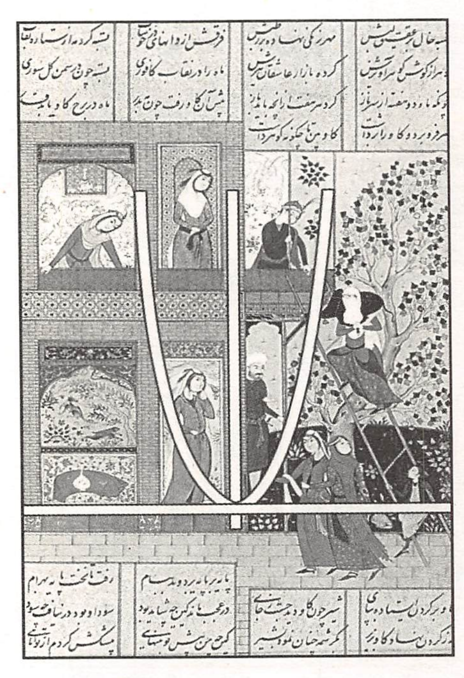
فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً

تفصيل ـ فتنة تصعد السلّم حاملة ثوراً على كتفيها



(شكل ٢٥ أ ـ لوحة ٣٢ ملونة)

«مصراعى المنمنمة»



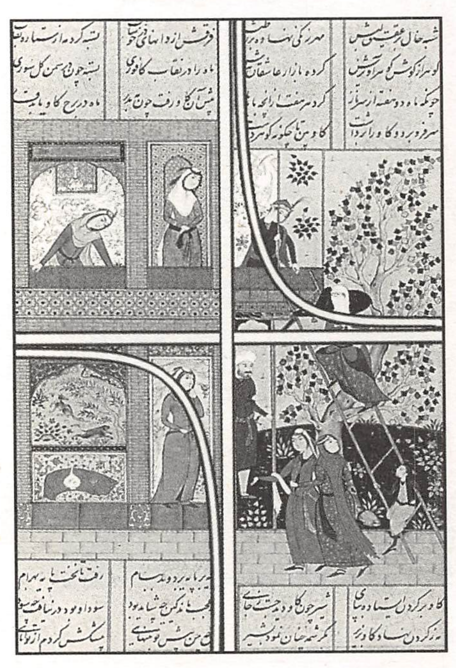
(شكل ٢٥ ب ـ لوحة ٣٢)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٢٥ جـ ـ لوحة ٣٢)

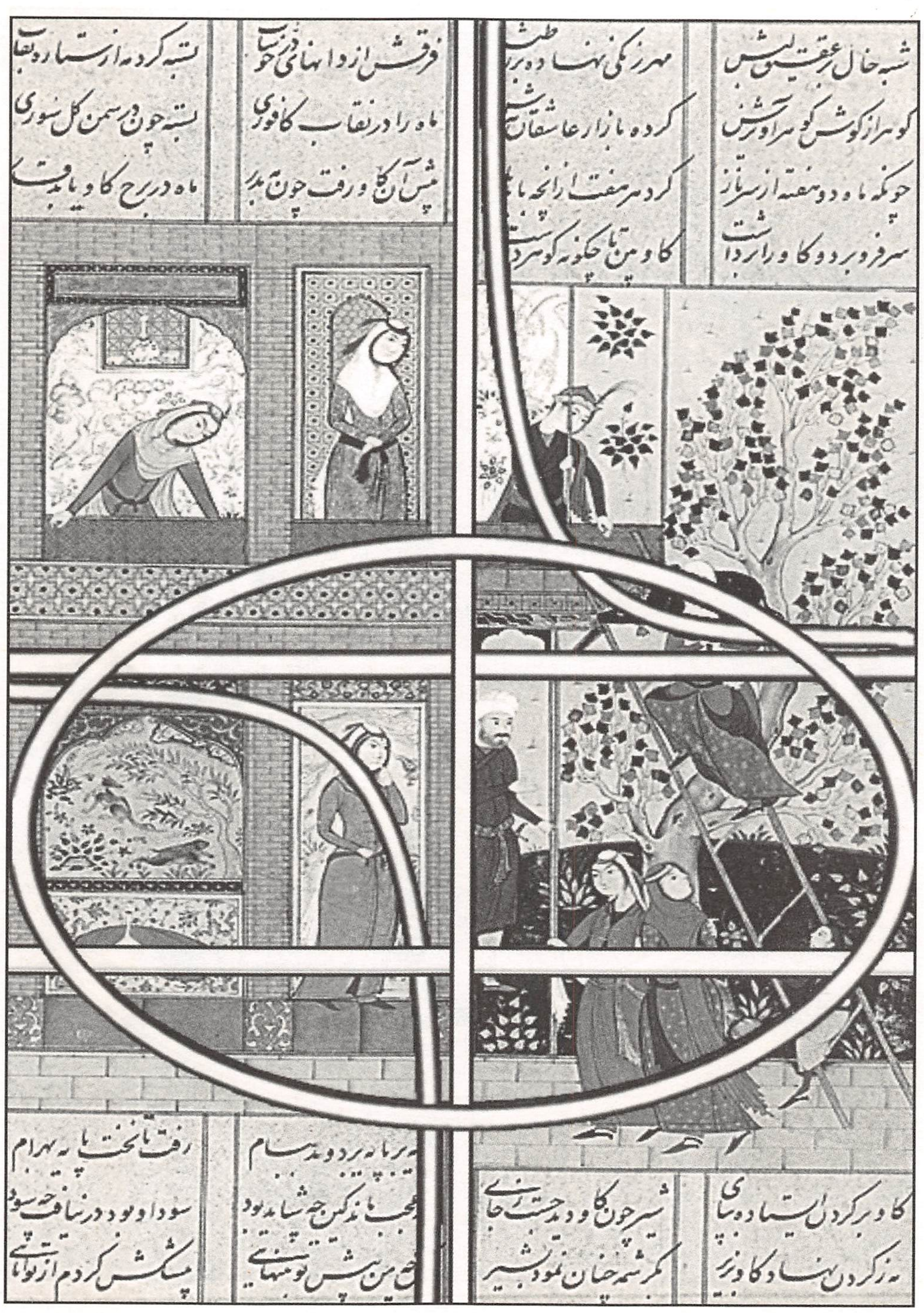
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٢٥ د ـ لوحة ٣٢)

«منحنى القطع الزائد»

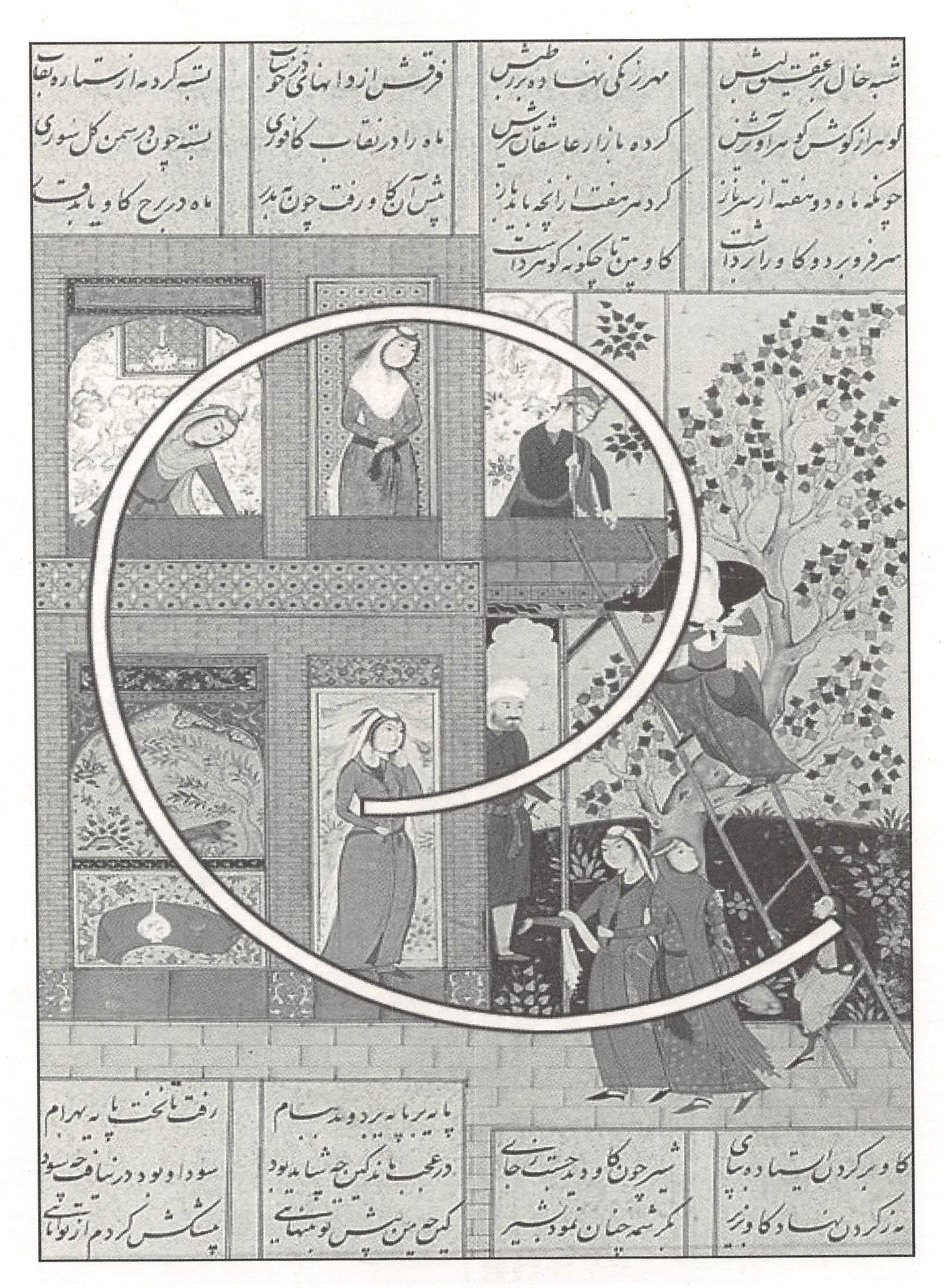
فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً



(شكل ٢٥ هـ - لوحة ٣٢)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

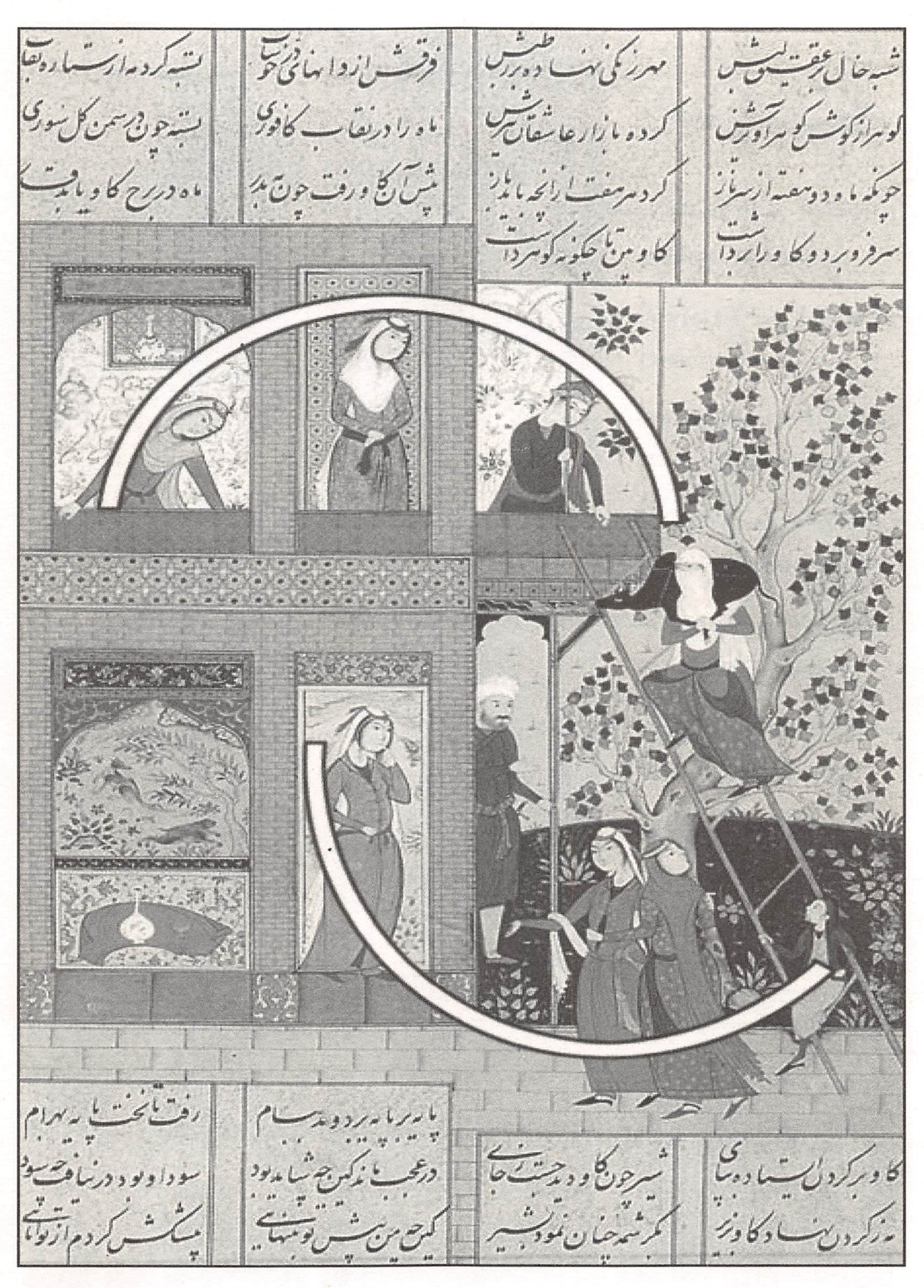
فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً



(شكل ٢٥ س - لوحة ٣٢)

«المحاور الدائرية»

فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً



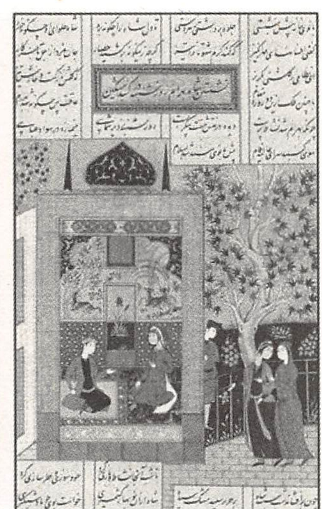
(شكل ٢٥ ص ـ لوحة ٣٢)

«المنحنيات العرجونية»

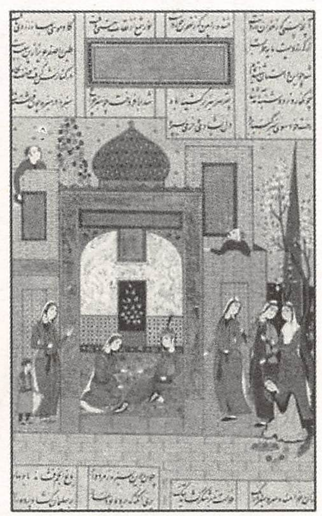
فتنة جارية بهرام كور تحمل ثوراً

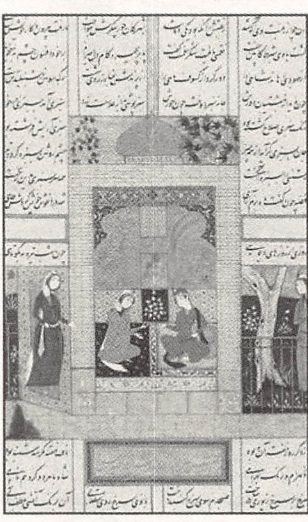
الصور السبعة

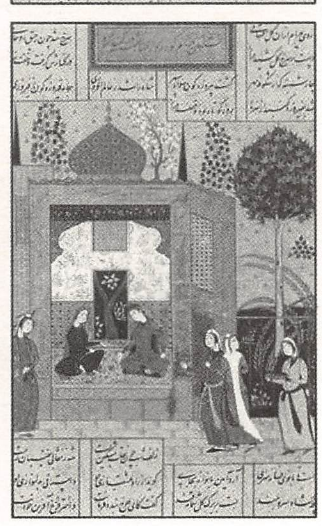
- بهرام كور والأميرة الهندية فى القصر ذى القبة السوداء.
- بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء.
- بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة الخضراء.
- بهرام كور والأميرة الصقلابية فى القصر ذى القبة الحمراء.
- بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية.
- بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة الصندلى .
- بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء.



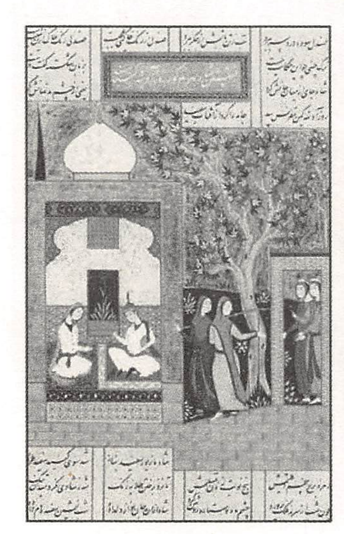












الصور السبعة

أثناء طفولته؛ وهو فى كنف «النعمان بن المنذر» دخل ذات يوم قصر «الخورنق»؛ فرأى مرسوماً على جدران أحد حجراته صور لسبع فتيات فاتنات، هن بنات ملوك أقاليم العالم السبع.

ورسم الرسام صورته
وكتب فوقها «بهرام كور»..
كما كتب أن الأفلاك السبعة
تقرر أنه البطل الذى سيحكم الدنيا جميعها..
وسيتزوج سبع أميرات من سبعة أقاليم
ويُصبح بينهن كالدرة اليتيمة..
وقد استقر حب هؤلاء الفتيات الفاتنات فى قلبه
ومَلك عليه حواسه.. (١)

...

وبعد أن انتهى «بهرام» من معاركه الحربية، وانتصر على ملك «الصين» ، رأى أنه قد أنجز بطولات حربية، تحقق فيها رغباته فى القوة والمُلك، ليستعيد فى مخيلته ما رآه على جدران «الخورنق» من صور:

---

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين» مرجع سابق، ص٣٣٢، ٣٣٣.

فعندما بحث «بهرام» عن السعادة

ركز نظره على الصور السبعة.. (١)

فقرر أن يتزوج هؤلاء الفتيات، ليحقق بالذهب ما رآه حلماً، آمراً أحد تلاميذ «سنمار» ببناء قصور سبعة، ليصير لكل واحدة منهن قصرٌ ، له قبة لونها يماثل أحداث قصتها، ويوم كوكب سيار، وهكذا؛

بنى سبع قباب على غرار الصور السبعة

وجعلها تشبه الكواكب السبعة..

فأصبحت اقاليم العالم السبعة(*) جميعها طوع أمره

كما اصبحت سبع أميرات زوجات له..

...

وجعل «بهرام» لكل أميرة منهن قصراً

تشبه قبته أحد الكواكب في لونها

وتنطبق احياناً مع لون الأميرة وقصتها..(٢)

ليقضى «بهرام» أيام الأسبوع السبعة، كل يوم منها تحت قبة مختلف لونها، تقص عليه أميرة القبة، قصة تختمها بمدح لونها وهكذا؛

قضى «بهرام» مثل هذه الليالى كثيراً

تحت القباب السبع..

وفتحت له السموات أبوابها

فصار حسن الحظ سعيداً.. (٣)

هذا؛ ويسعى الباحث لدراسة نقدية تحليلية من واقع الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية، فى مجموعة صور القباب السبعة التى عكست عشق الملك الساسانى «بهرام كور» للهو والمتع، وجسّدها مصورو «أصفهان» فى منمنمات إسلامية

---

(١) نظامى الكنجوى: هفت بيكر، ترجمة : چولى سكوت، مرجع سابق، ص١٠٥.

(*) كان قدامى الجغرافيون قد قسموا العالم إلى سبعة أقاليم، وأشار «نظامى» إليها بنفس الترتيب.

(٢) نظامى الكنجوى: هفت بيكر ، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين» مرجع سابق، ص٣٢٩.

(٣) المرجع السابق: ص٣٥٧.

فارسية بديعة، تقص قصص، يستشرف فيها المتأمل أفكاراً ودلالات رمزية، لتصير مثل «صرح ممرد من قوارير» ، تمثلت أركانه فى المنمنمات التالية:

■ بهرام كور والأميرة الهندية فى القصر ذى القبة السوداء.

■ بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء.

■ بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة الخضراء.

■ بهرام كور والأميرة الصقلابية فى القصر ذى القبة الحمراء.

■ بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية.

■ بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة الصندلى .

■ بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء.



بهرام كور والأميرة الهندية فى القصر ذى القبة السوداء

القصيدة

زار «بهـرام» الأمـيـرة الهندية فى القـصـر الذى تعلوه القبـة السـوداء ، التى تطابق «زُحَل»(*).

فى يوم السبت غادر «بهرام» معبد الشمس

نصب خيمته .. وسلك طريقه إلى القبة السوداء..

بلون ورائحة المسك..

وحيا الأميرة الهندية(١)..

وقضى معها يوماً سعيداً، وفى المساء قصت عليه قصة تناسب لون قبة القصر.

المنمنمة: (لوحة ٣٣)

«بهرام كور والأميرة الهندية فى القصر ذى القبة السوداء»؛ وتمثل اليوم الأول من أيام الأسبوع.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر».

(*) يمثل فى الإنجليزية يوم «السبت».

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «چولى سكوت»، مرجع سابق، ص١٠٥.

الصفحة رقم ٢٠٢ فى متن الخطوط ـ ٢٣×٢,٣٦سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة ؛ يتضح لنا أن المصور استلهم موضوع القصة، وابتعد عن الأحداث الروائية، ليصور «بهرام» وزوجته الأميرة الهندية، مستلهماً لون القبة «السوداء» الذى يناسب أحداث القصة.

ويبدو فى الصورة «بهرام كور» جالساً فى إيوانه، وقد ارتدى ثوباً لونه أسود، متدثراً بعباءة حمراء، وبجواره زوجته، وقد صورها الفنان بملابس رمادى لونها، لكيثف المعزى الرمزى لقيمة اللون فى حكاية الأميرة. (انظر: اللوحة ٣٢ أ)(*)

وقد علت الإيوان قبة سوداء مزخرفة بنقوش نباتية، يحدها يميناً ويساراً شجرتا «سرو» جعلها الفنان على غير المألوف، أسود لونها ، ليناسب قبة القصر وموضوع القصة.

وتجلت فى المنمنمة خصائص التصوير الصفوى فى مدرسة «أصفهان»، وجاءت الشخوص والأشكال على هيئة مثنويات، جاريتان ممشوقتان القد، ملابسهن مبهجة، مختلف ألوانها فى انسجام ورقة، تتهماسان فى حديقة القصر ، بجوار شجر «الدلب» فى انتظار خدمة الملك وزوجته، ويقف بجوار حائط الإيوان حارس، يرتدى قبعة وملابس يبدو فيها التأثر بالزى الأوربى.

وقد حقق الفنان فى تلك المنمنمة البديعة، التحاماً وثيقاً بين الصورة الشعرية، والصورة المرسومة، جسد فيه الرموز والمجازات، وجعلها تبدو واقعاً مرئياً، حقق فيه أعلى قدر من توازن العلاقات بين الخطوط والألوان فى قدرة بالغة البراعة على التأليف التصميمى، تجلت فى الحشوات الأربيسكية الهندسية ، والتوريقات النباتية ورسوم الحيوانات التى اشتملت على حوائط الإيوان، وزخارف السجاد، فجاءت فى انسجام بديع ومزاوجة خلاَّقه، لتفيض المنمنمة سحراً وشاعرية.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

(*) تفصيل ـ بهرام والأميزة الهندية.

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢٦ أ ـ لوحة ٣٣).

منحنى القطع المكافئ: (انظر شكل ٢٦ ب ـ لوحة ٣٣).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٢٦ جـ ـ لوحة ٣٣).

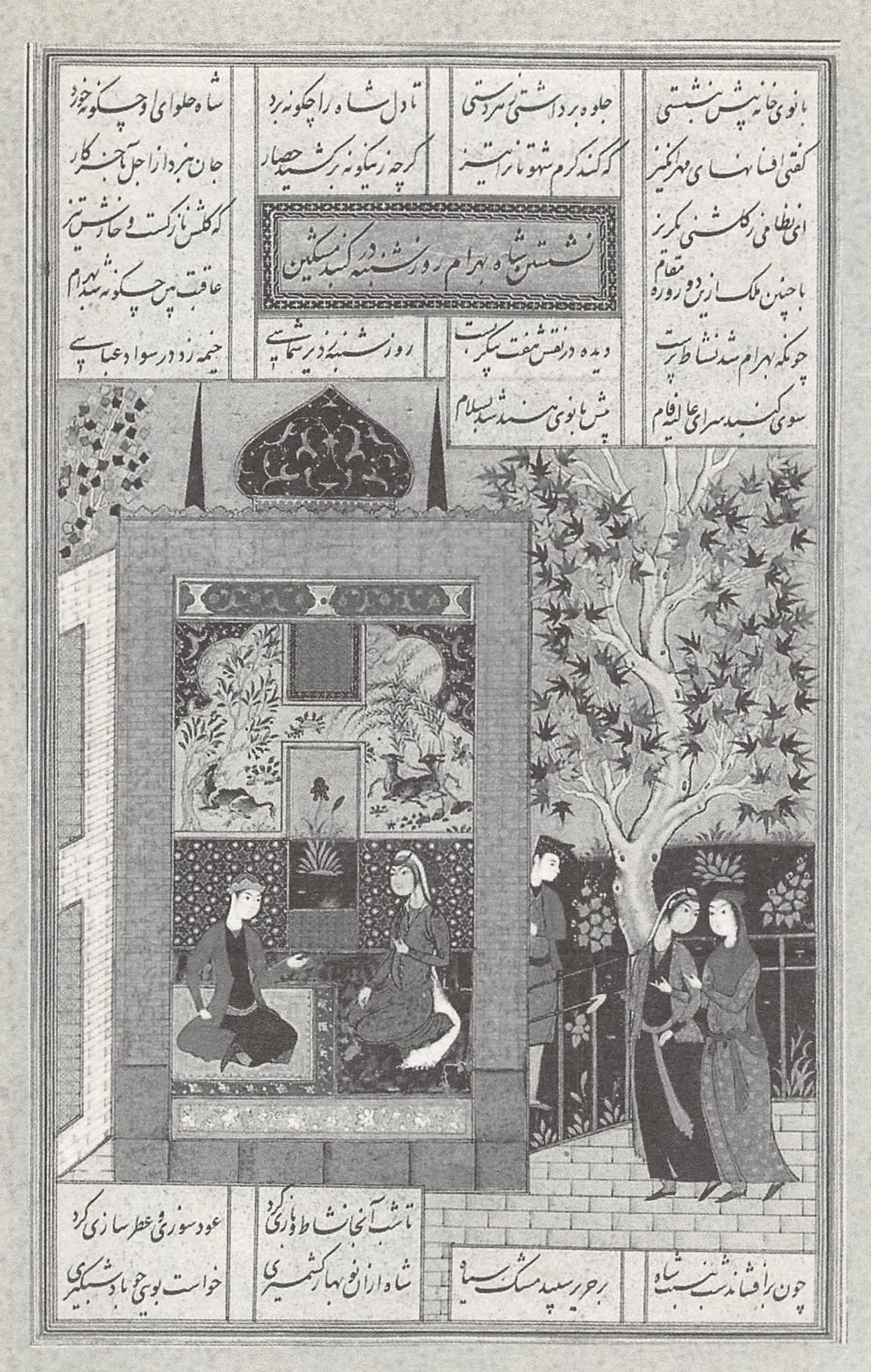
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٢٦ د ـ لوحة ٣٣).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٢٦ هـ ـ لوحة ٣٣).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٢٦س ـ لوحة٣٣).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢٦ص ـ لوحة٣٣).





لوحة (٣٣)

«بهرام كور والأمير الهندية فى القصر ذى القبة السوداء» «منسوبة لأسلوب المصورَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة هفت پيكر ـ للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى ، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

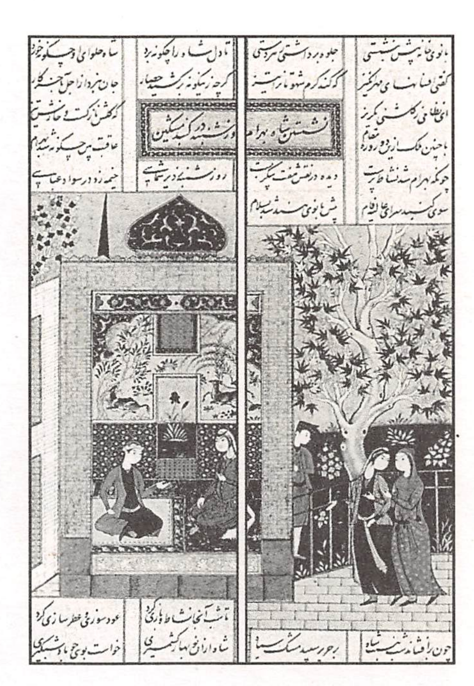
الصفحة رقم (٢٠٩) فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦,٢سم ـ ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (١٣٣ أ)

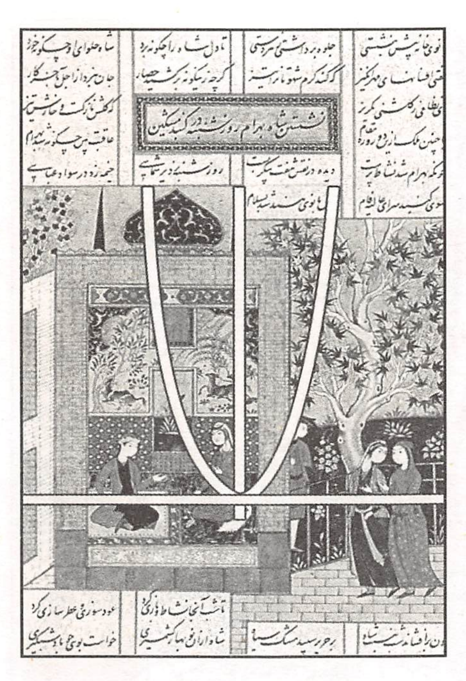
بهرام كور والأميرة الهندية فى القصر ذى القبة السوداء

تفصيل - بهرام والأميرة الهندية



(شكل ٢٦ أ - لوحة ٣٣)

«مصراعى المنمنمة»



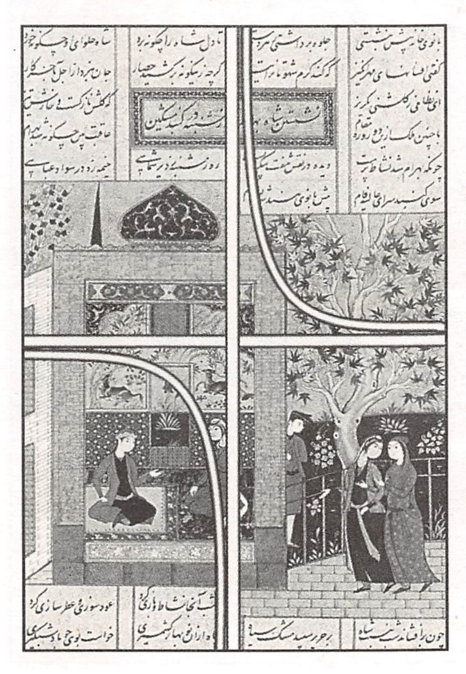
(شكل ٢٦ ب - لوحة ٣٣)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٢٦ جـ - لوحة ٣٣)

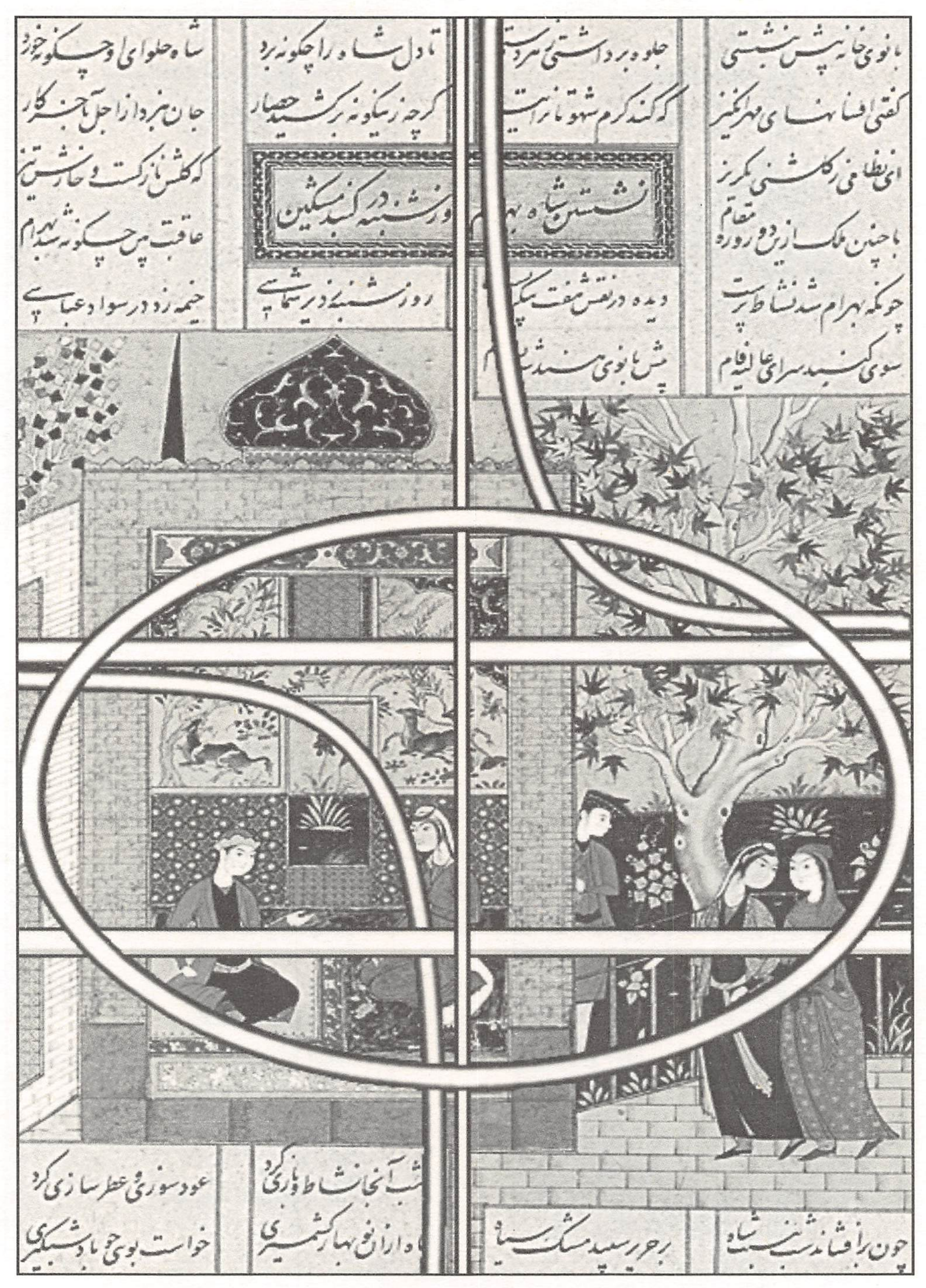
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٢٦ د - لوحة ٣٣)

«منحنى القطع الزائد»

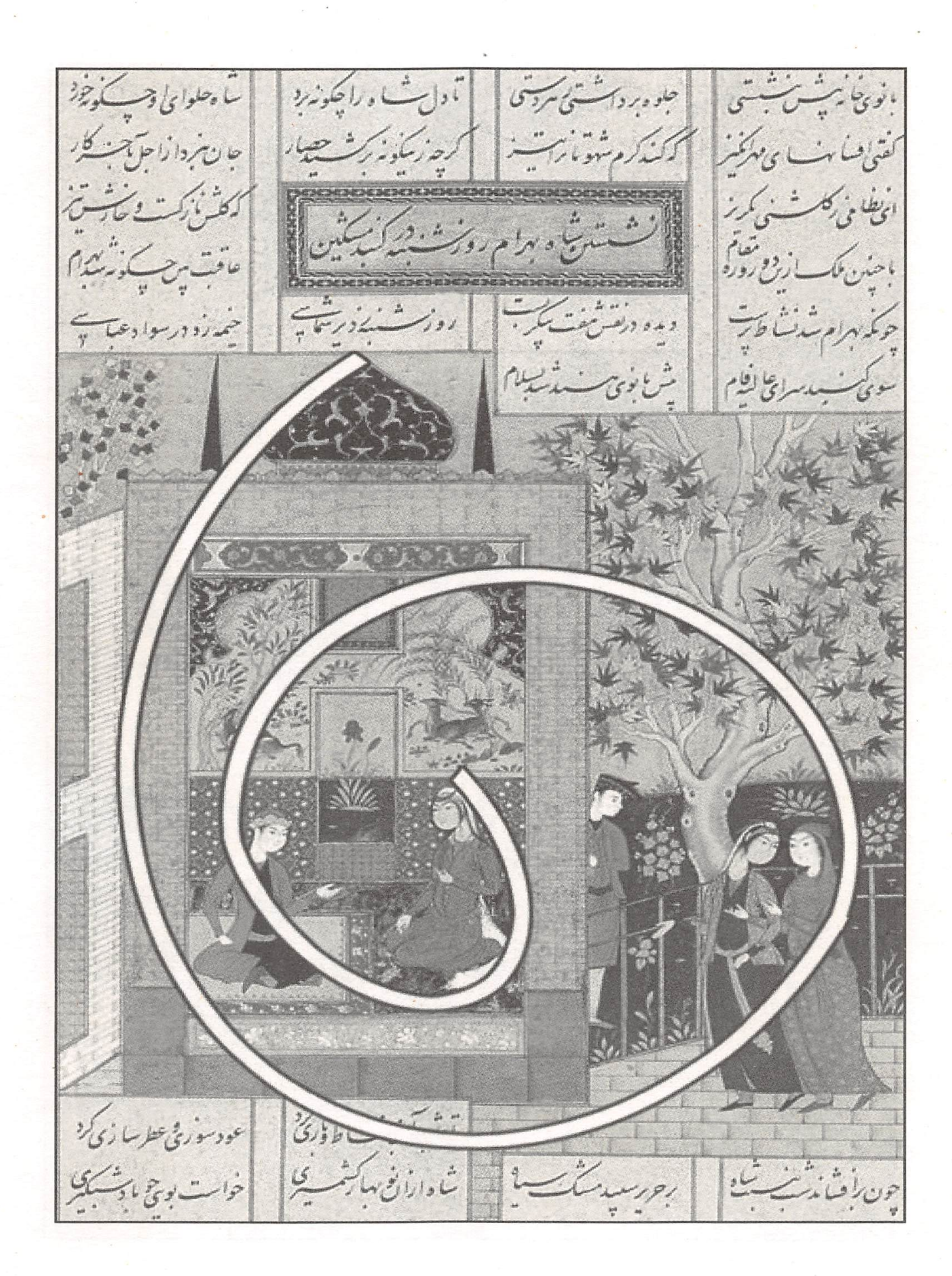
بهرام كور والأميرة الهندية فى القصر ذى القبة السوداء



(شكل ٢٦ هـ - لوحة ٣٣)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

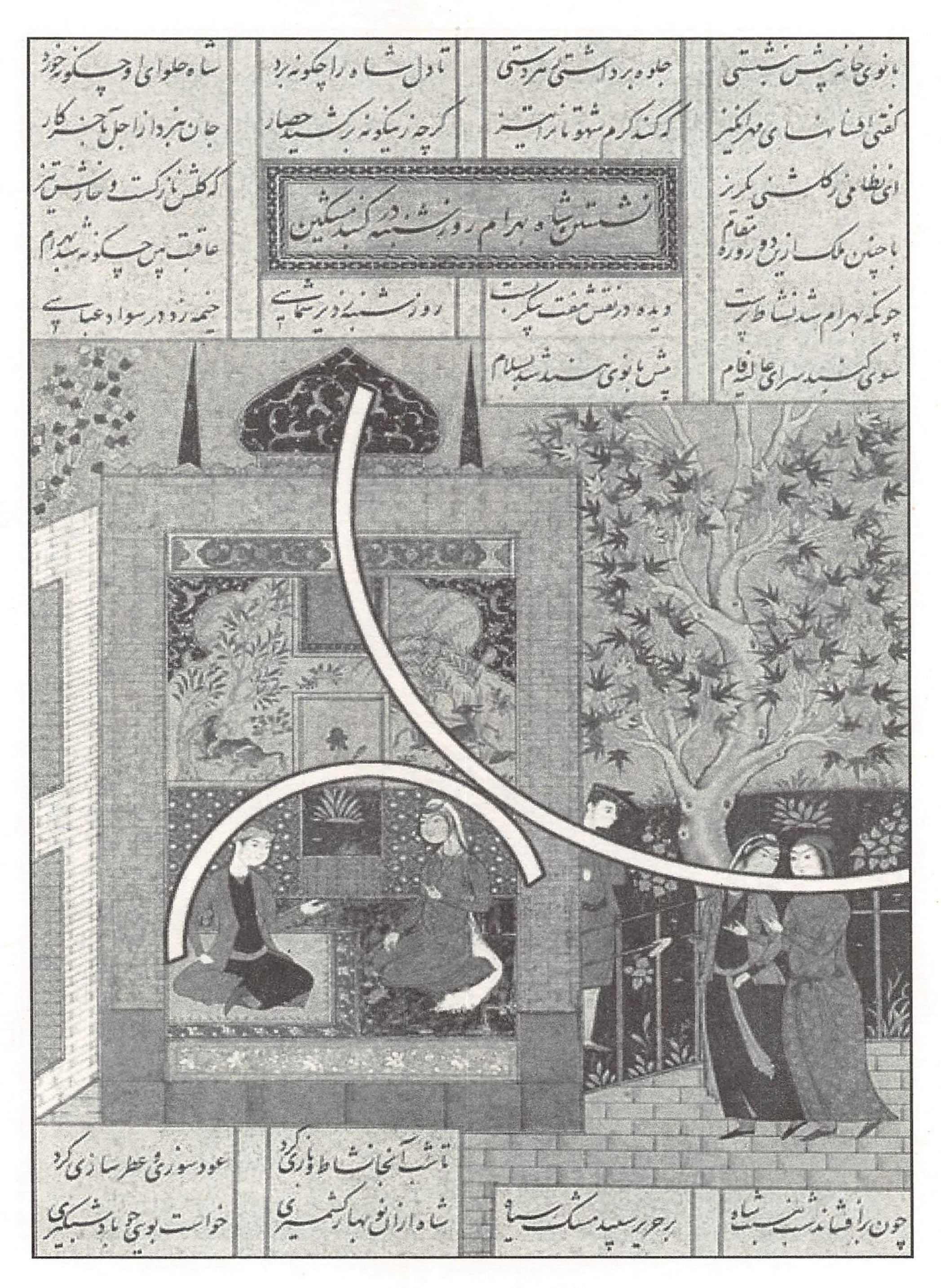
بهرام كور والأميرة الهندية فى القصر ذى القبة السوداء



(شكل ٢٦ س - لوحة ٣٣)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور والأميرة الهندية فى القصرى ذى القبة السوداء



(شكل ٢٦ ص ـ لوحة ٣٣)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور والأميرة الهندية فى القصرى ذى القبة السوداء

بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء

القصيدة

زار «بهـرام» الأمـيـرة الرومـيـة فى القـصـر الـذى تعلوه القـبـة الصـفـراء ، التى تطابق «الشمس*».

وفى يوم الأحد.. العالم اصبح نوراً

مكسواً بالذهب..

شعاع الصباح ذهب

رداء بسيط خالٍ من الزخرفة.. (١)

وفى المساء قصت عليه الأميرة، قصة أحد الملوك؛ كان بالذهب يزين ترائب جارية عشقها..

لأنه رأى أنها تبدو جميلة حينما تتحلى بالذهب

فمنحها أسباب الزينة من الذهب الأصفر..(٢)

المنمنمة: (لوحة ٣٤)

«**بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء**»؛ وتمثل اليوم الثانى من أيام الأسبوع.

(*) يمثل فى الإنجليزية يوم «الأحد».

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «چولى سكوت»، مرجع سابق، ص١٠٥.

(٢) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٣٤٧.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان» ، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩-١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠-١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت بيكر».

الصفحة رقم ٢١٦ فى متن المخطوط ـ ٢٣×٢٦,٢ ٣٦سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استهلم مضمون القصيدة، مبتعداً عن الأحداث الروائية فيها، ليكثف المغزى الرمزى فى لون القصة، كما أراده الشاعر فى الحكاية، وجسده فى لون قبة القصر «الصفراء» ـ التى بدت مرقشة بألوان بنية ـ ليبدو فى الصورة الأميرة «الرومية» تقص قصتها، وبجوارها «بهرام» ينصت لحكايتها فى اهتمام وتعجب، وقد ارتديا معاً ملابس صفراء لونها. (انظر: اللوحة ٣٤ أ)(*)

وهكذا حقق الفنان فى تلك المنمنمة الرائعة، التحاماً وثيقاً بين الصورة الشعرية، والصورة المرسومة، ومزج بين الخيال والواقع مزجاً بديعاً، جسّد فيه الرموز والمجازات تجسيداً ، ليضمنها حيز الوجود المكانى.

فى ألوان رقيقة منسجمة، مشرقة إشراق الشمس، نورها وضّاح، مثل «شعاع الصباح... ذهب».

وفى مزاوجة خلاقة بين المنحنى والحاد، خطوط دقيقة، تجلت فى الحشوات الأربيسكية الهندسية، وموجية فى التوريقات النباتية، ومثوى العزالين على قبو الإيوان، لتفيض الصورة سحراً وشاعرية.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

(*) تفصيل ـ بهرام والأميرة الرومية.

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢٧ أ ـ لوحة ٣٤).

منحنى القطع المكافئ: (انظر شكل ٢٧ ب ـ لوحة ٣٤).

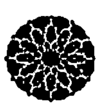
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٢٧ جـ ـ لوحة ٣٤).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٢٧ د ـ لوحة ٣٤).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٢٧ هـ ـ لوحة ٣٤).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٢٧س ـ لوحة٣٤).

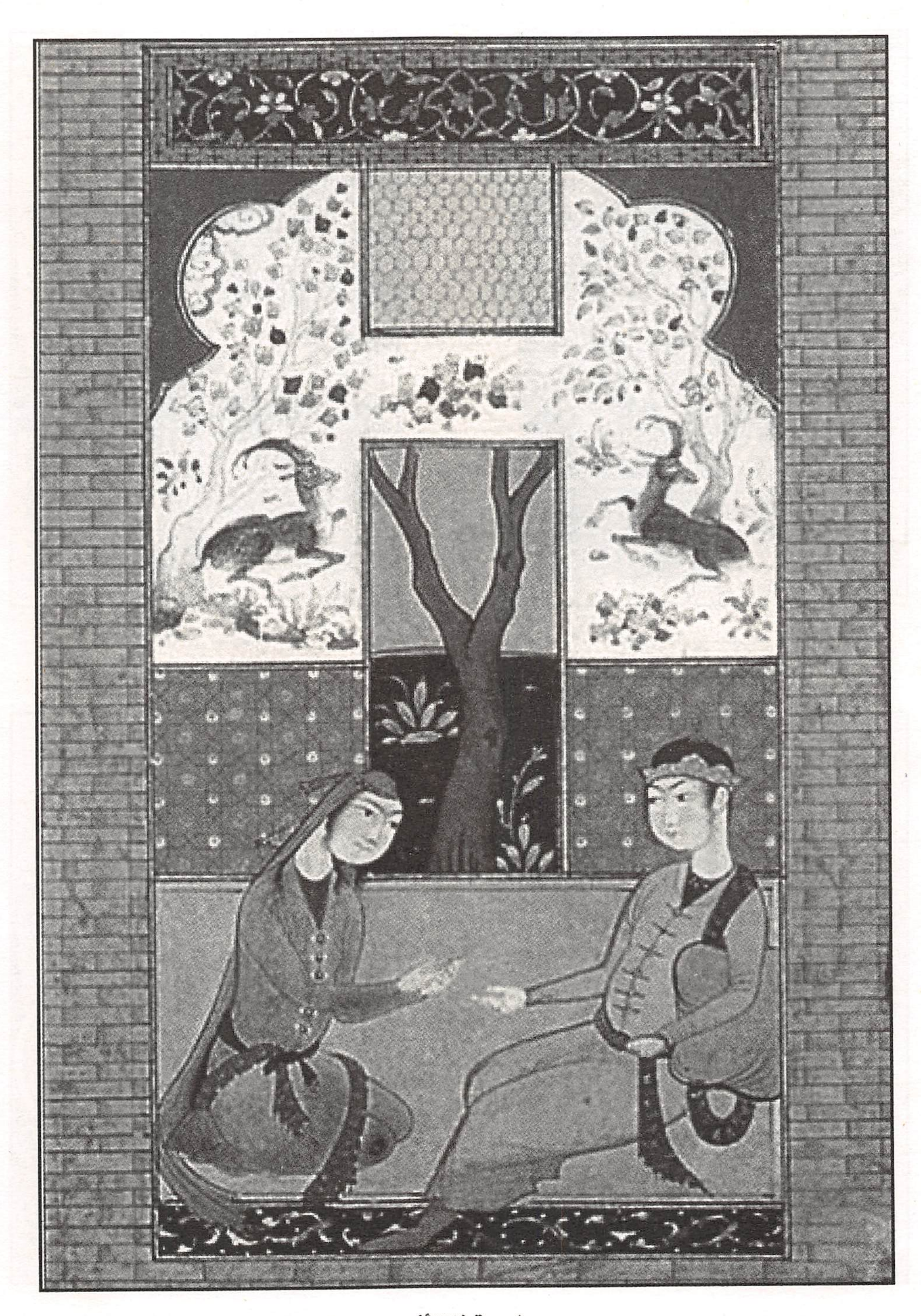
المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢٧ص ـ لوحة٣٤).





لوحة (٣٤)

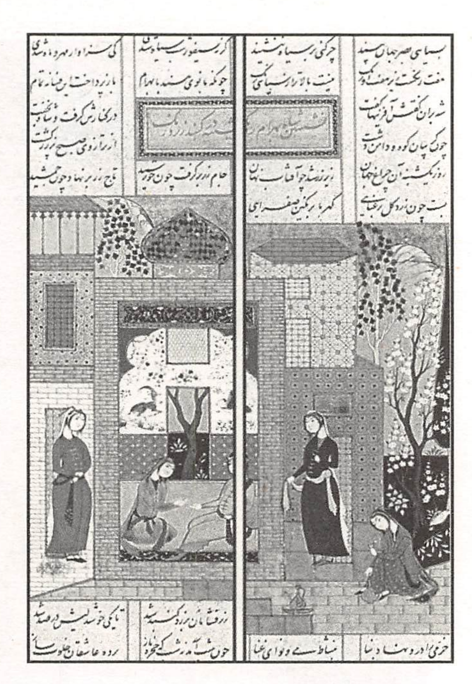
«بهرام كور والأميرة الرومية في القصر ذي القبة الصفراء» منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»
مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة هفت بيكر - للشاعر «نظامي الكنجوي»
العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)
الصفحة رقم (٢١٦) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦.٢سم - محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩



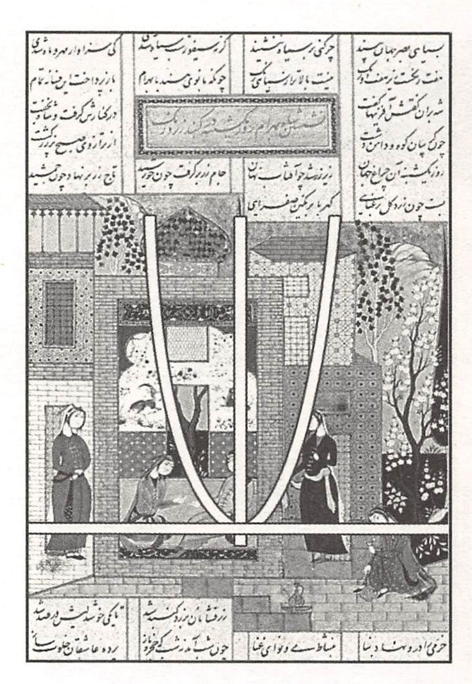
لوحة (٣٤ أ)

بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء

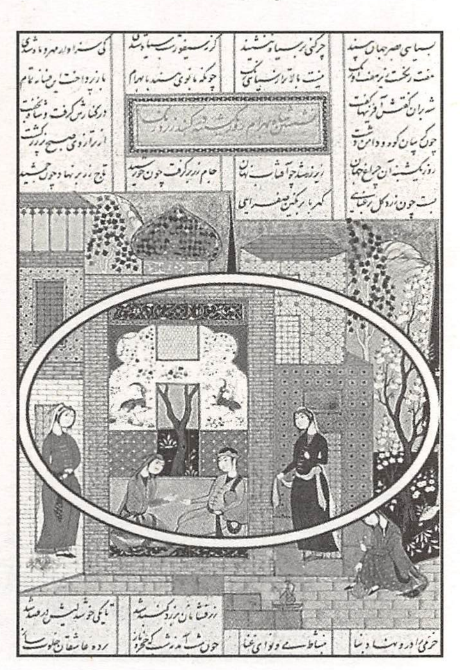
تفصيل - بهرام والأميرة الرومية



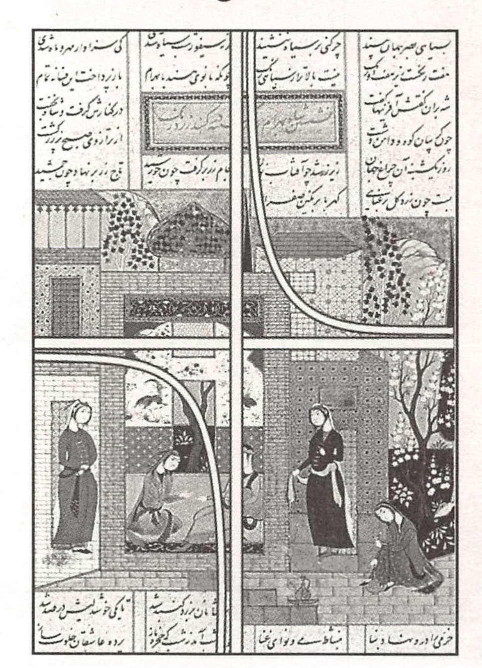
(شكل ٢٧ أ ـ لوحة ٣٤)
«مصراعى المنمنمة»



(شكل ٢٧ ب ـ لوحة ٣٤)
«منحنى القطع المكافئ»

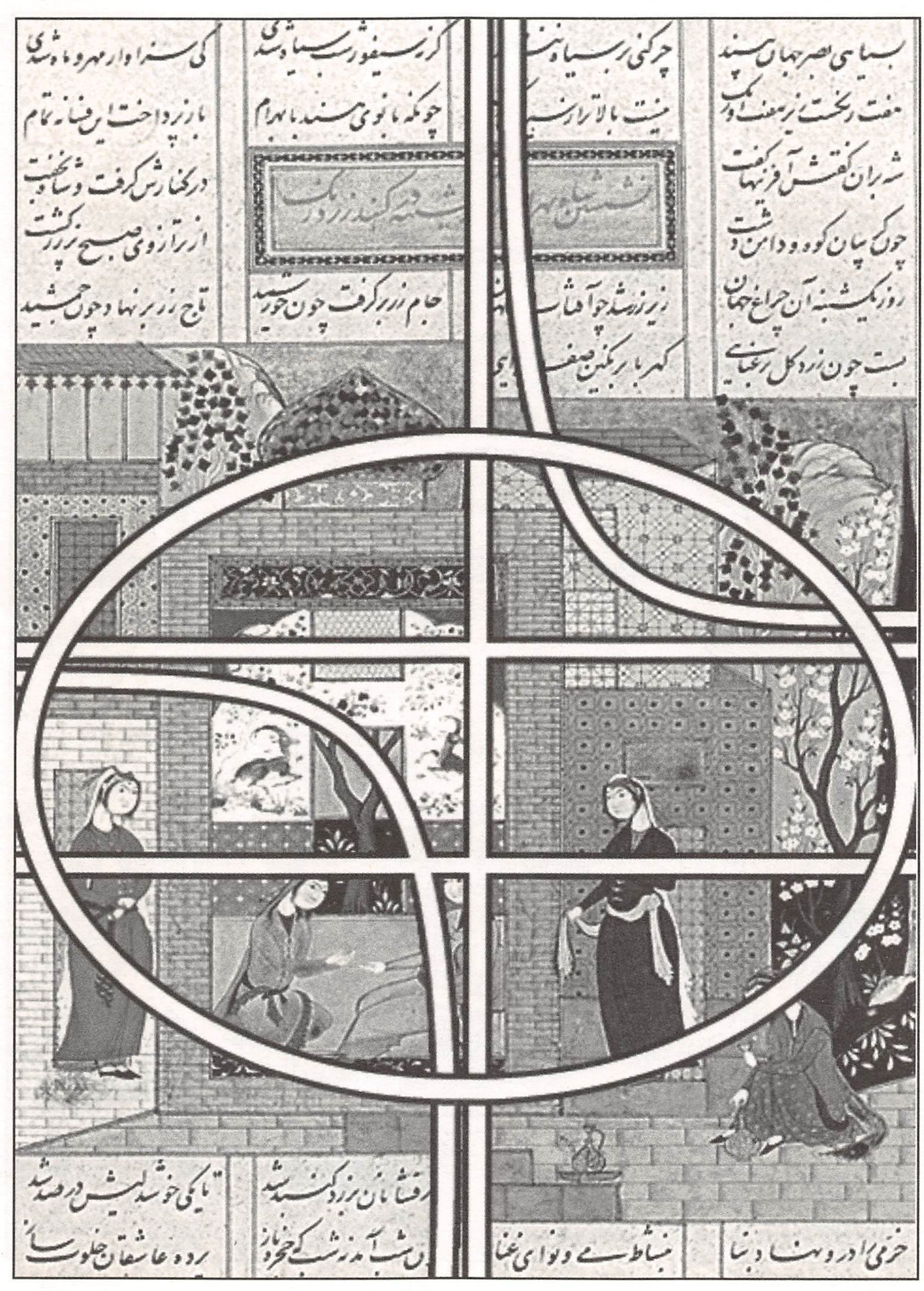


(شكل ٢٧ جـ ـ لوحة ٣٤)
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٢٧ د ـ لوحة ٣٤)
«منحنى القطع الزائد»

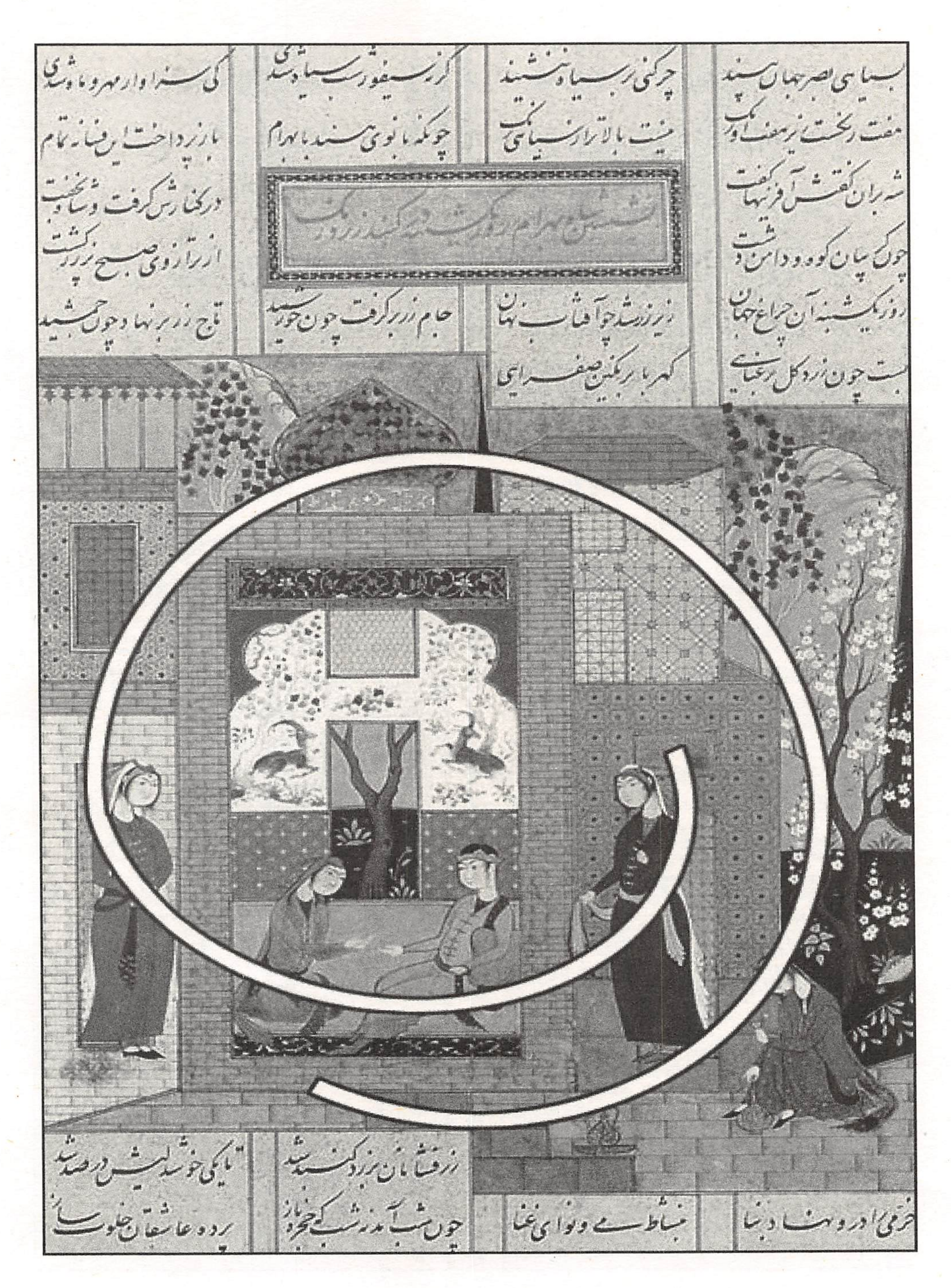
بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء



(شكل ٢٧ هـ - لوحة ٣٤)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

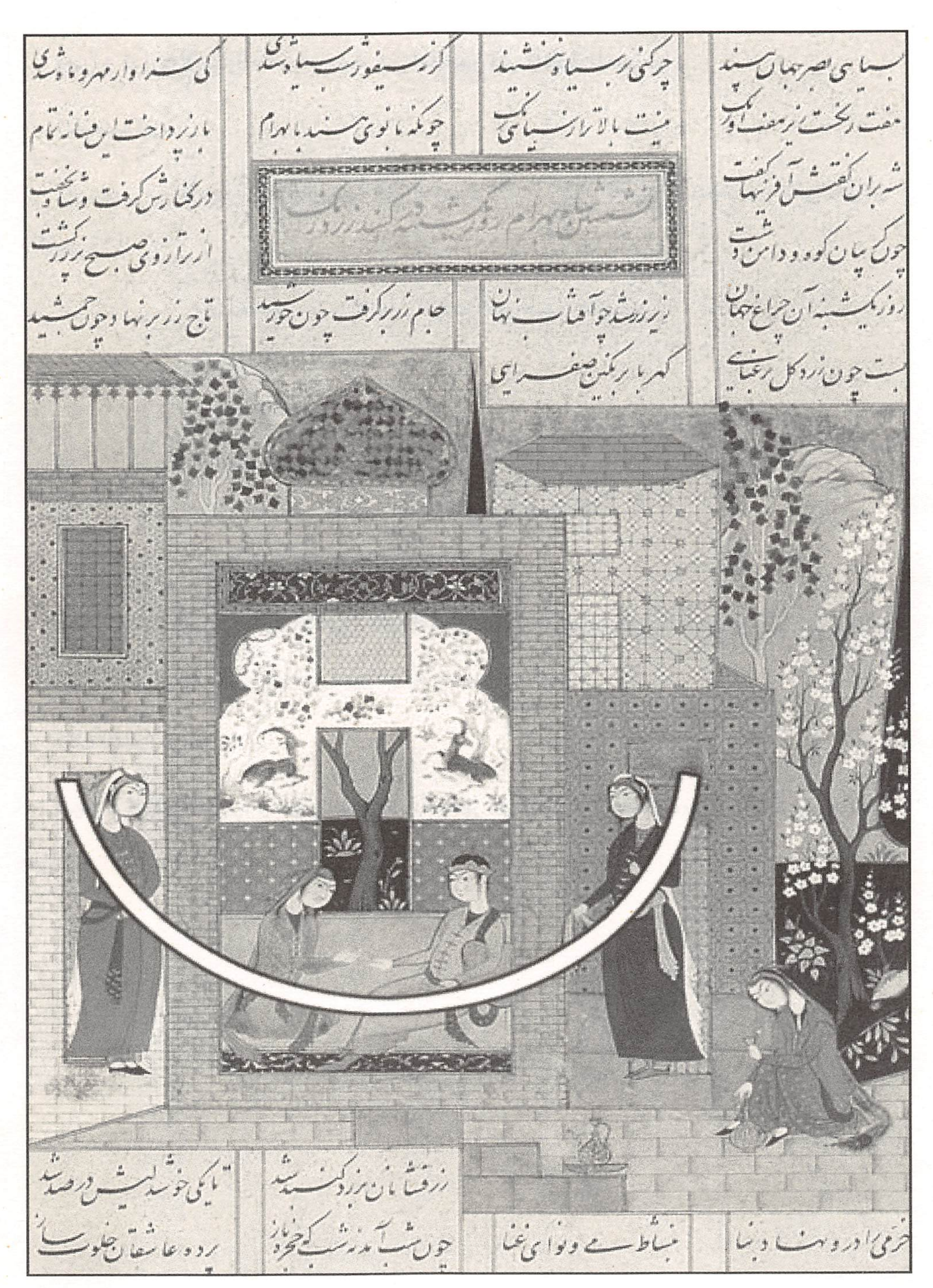
بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء



(شكل ٢٧ س ـ لوحة ٣٤)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء



(شكل ٢٧ ص ـ لوحة ٣٤)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور والأميرة الرومية فى القصر ذى القبة الصفراء

بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة الخضراء

القصيدة

زار «بهرام» الأميرة الخوارزمية فى القصر الذى تعلوه القبة الخضراء ، التى تطابق «القمر»(*).

وعندما جاء يوم الاثنين مزدهراً ببرجيس الأخضر
صعد الملك للقمر..
بريق أخضر
اكتسى «بهرام» بلونه..
مثل الملائكة.. متجهاً نحو البلورة الزمردية
ليملأ قلبه بالسعادة والمرح(١)..

وفى المساء قصت عليه الأميرة قصة ملك عادل اسمه «بشر التقى»، وختمتها بمدح اللون الأخضر، ليقضى «بهرام» معها ليلته سعيداً مسروراً.

المنمنمة: (لوحة ٣٥)

«بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة الخضراء»؛ وتمثل اليوم الثالث من أيام الأسبوع.

(*) يمثل فى الإنجليزية يوم «الاثنين».

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «جولى سكوت»، مرجع سابق، ص١٤٥.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩-١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠-١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر».

الصفحة رقم ٢١٩ فى متن المخطوط ـ ٢٣×٢٦,٢سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استهلم مضمون القصيدة، مبتعداً عن الأحداث الروائية فيها، ليكثف المغزى الرمزى فى لون القصة، كما صوره الشاعر ، وجسده فى لون قبة القصر «الخضراء»، ليبدو فى الصورة الأميرة «الخوارزمية» مرتديه ثياب خضراء، تقص قصتها، وبجوارها «بهرام» فى اهتمام وشوق لمعرفة نهاية الحكاية، وقد اكتسى ببريق الأخضر. (انظر: اللوحة ٣٥أ)(*)

وهكذا حقق الفنان فى تلك المنمنمة الرائعة، مزجاً جميلاً بين الصورة الشعرية، والصورة المرسومة، بدت فيه الرموز والمجازات واقعاً حسياً فى حيز المكان.

وفى ألوان مبهجة، منسجمة فى اختلاف جميل، تمثلت فى ثياب جاريات فاتنات ممشوقات القدود، مثل «سروة» شامخة خلفهن، يتهامسن فى انتظار، وأخرى جالسة تجهز طبق فاكهة لتقدمه للملك وزوجته، وخامسة بجوارها خادم قزم، ويمينا ويساراً اثنان من العسس فوق سطحا القصر.

وبين مستقيم ومنحنى، خطوط دقيقة، تجلت فى تشكيلات أربيسكية بديعة، اشتملت على توريقات نباتية، وحشوات زخرفية هندسية، لتفيض المنمنمة رقة وشاعرية.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

(*) تفصيل ـ بهرام والأميرة الخوارزمية.

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢٨ أ ـ لوحة ٣٥).

منحنى القطع المكافئ: (انظر شكل ٢٨ ب ـ لوحة ٣٥).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٢٨ جـ ـ لوحة ٣٥).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٢٨ د ـ لوحة ٣٥).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٢٨ هـ ـ لوحة ٣٥).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٢٨س ـ لوحة٣٥).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢٨ص ـ لوحة٣٥).





لوحة (٣٥)

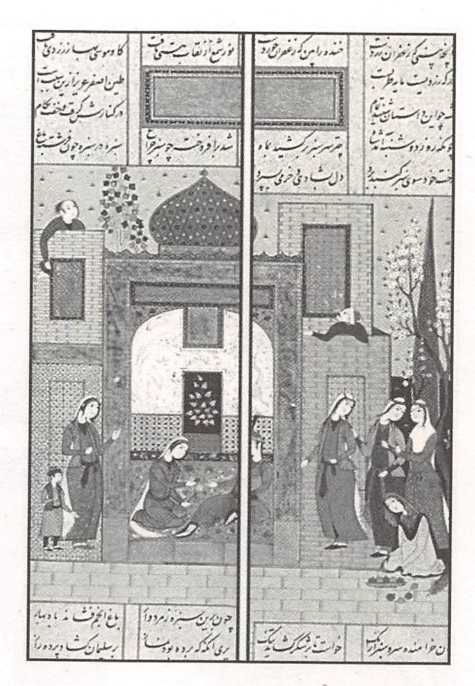
«بهرام كور والأميرة الخوارزمية في القصر ذى القبة الخضراء» منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»
مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة هفت بيكر ـ للشاعر «نظامي الكنجوى»
العصر الصفوى، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م)
الصفحة رقم (٢١٦) فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦.٢سم ـ محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (٣٥أ)

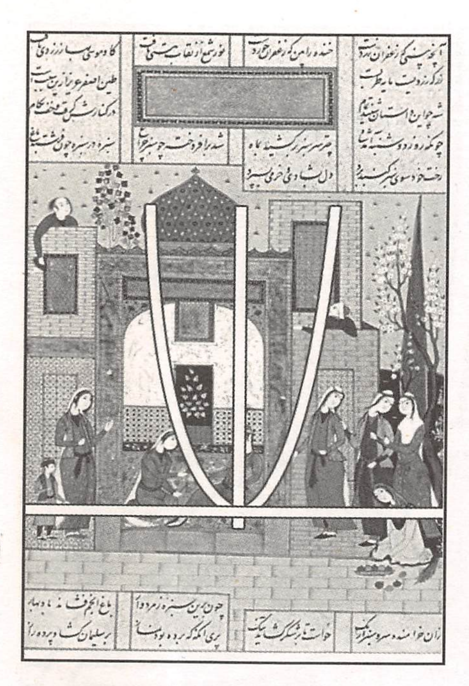
بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة القبة الخضراء

تفصيل - بهرام والأميرة الخوارزمية



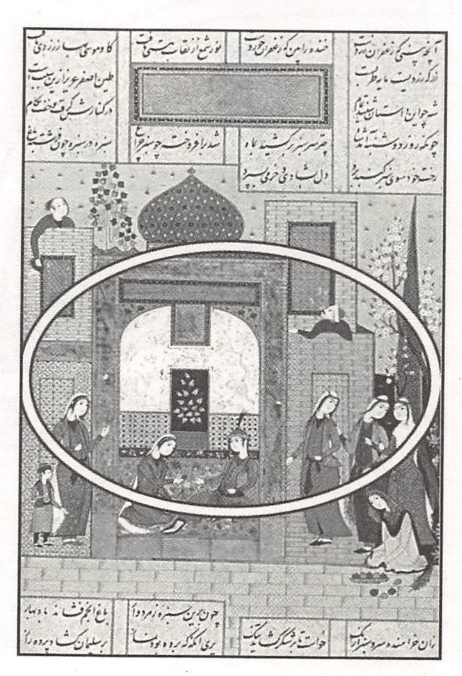
(شكل ٢٨ أ - لوحة ٣٥)

«مصراعى المنمنمة»



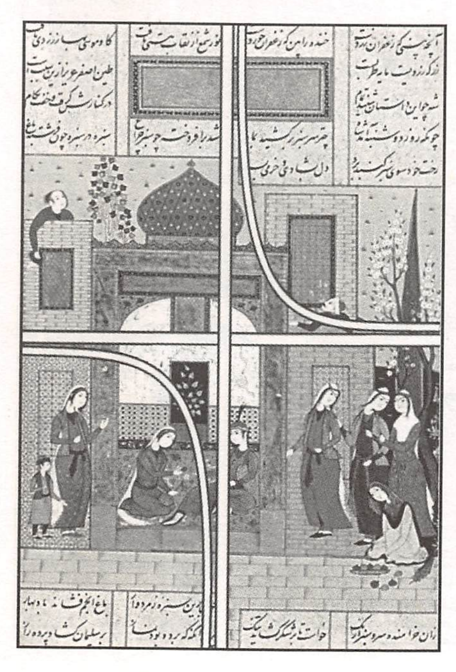
(شكل ٢٨ ب - لوحة ٣٥)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٢٨ جـ - لوحة ٣٥)

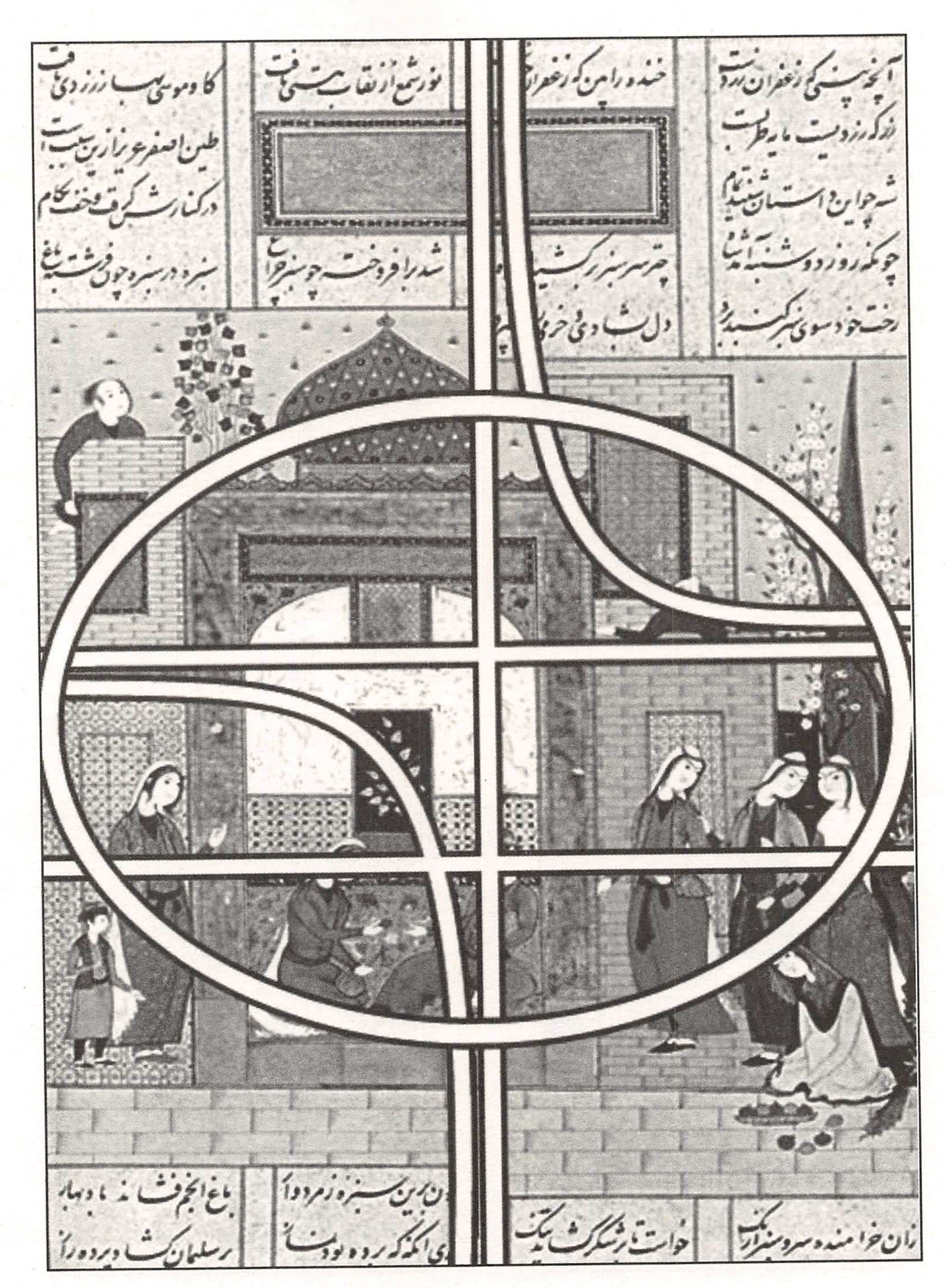
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٢٨ د - لوحة ٣٥)

«منحنى القطع الزائد»

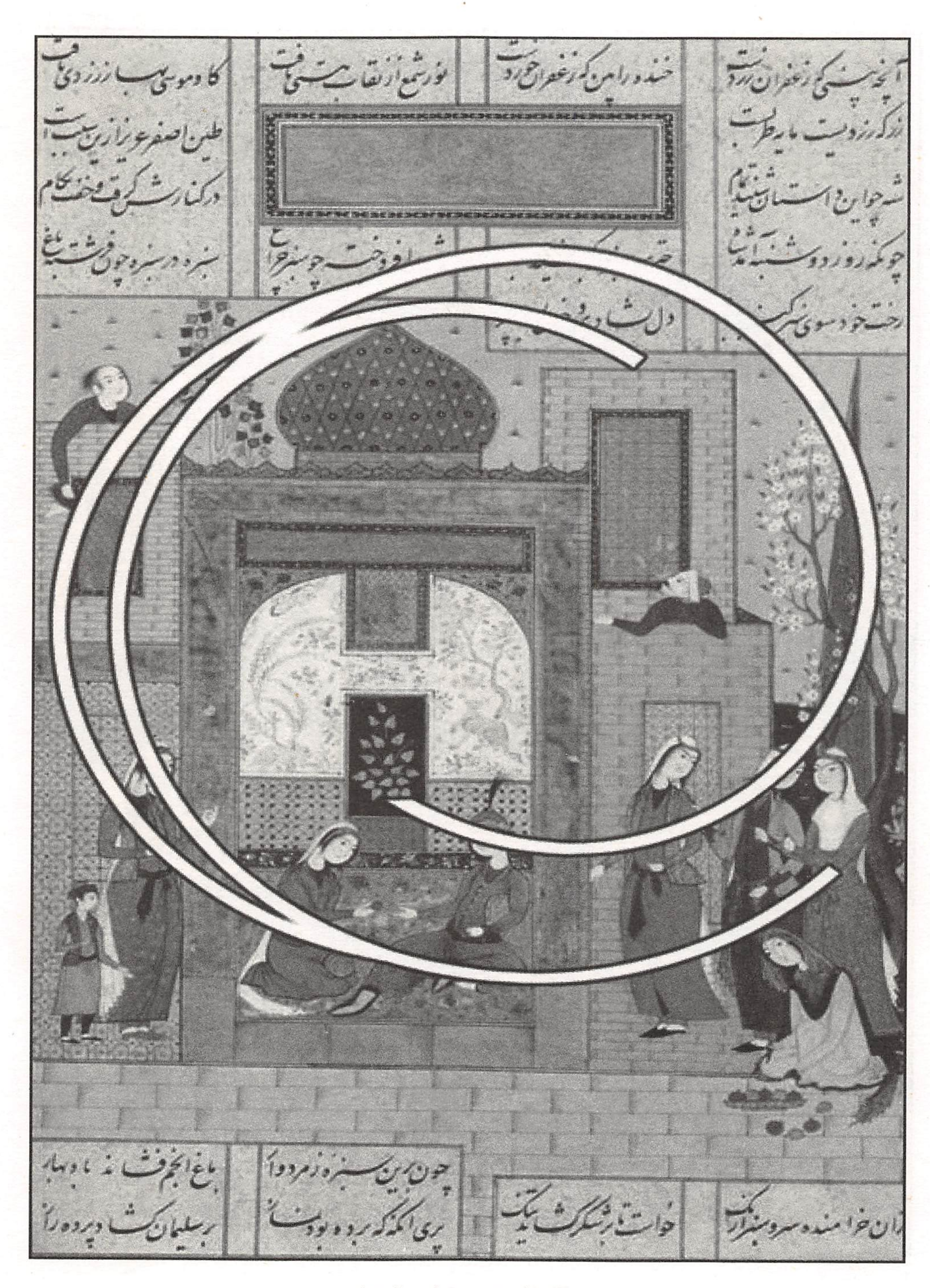
بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة الخضراء



(شكل ٢٨ هـ - لوحة ٣٥)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

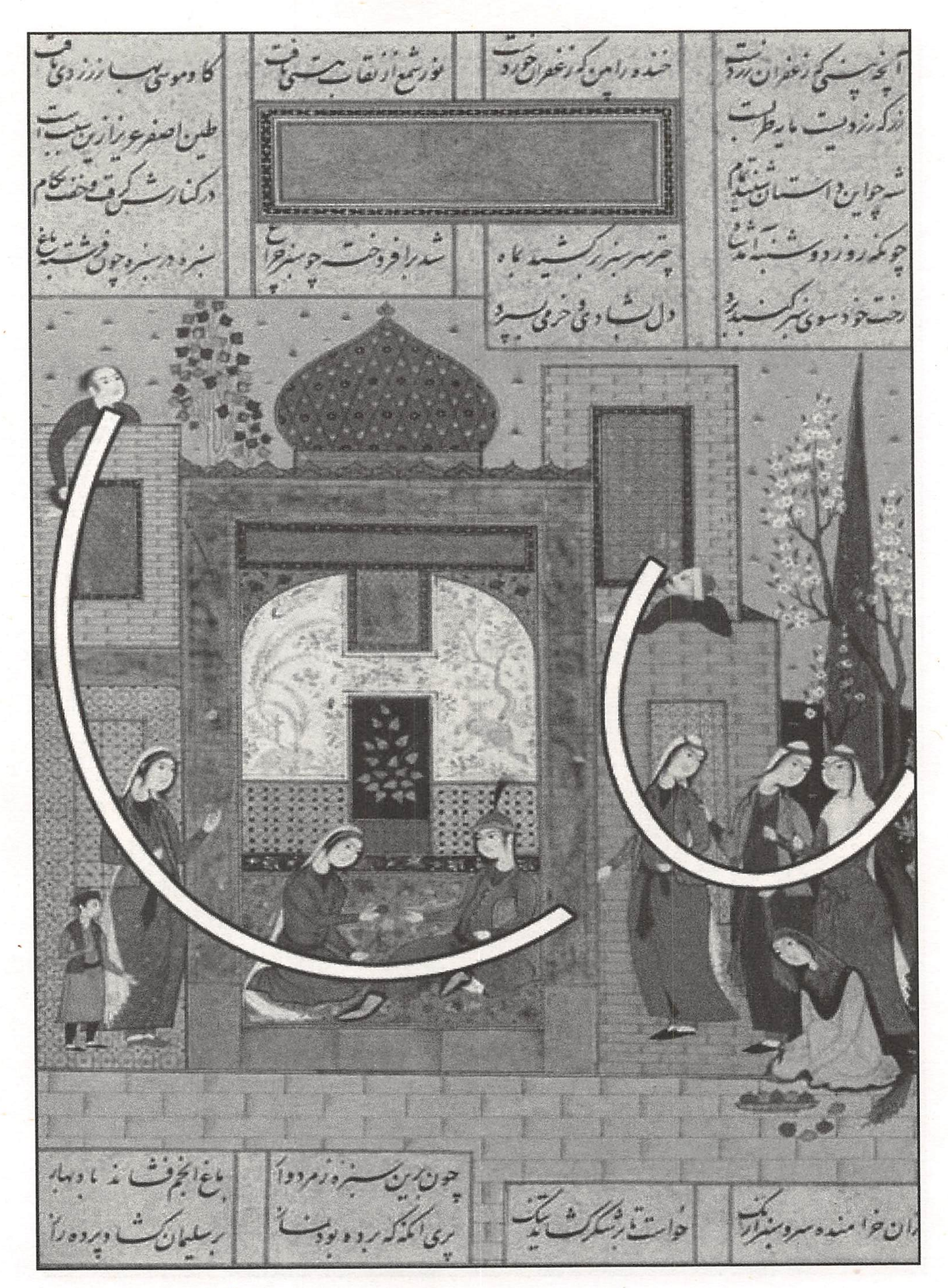
بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة الخضراء



(شكل ٢٨ س - لوحة ٣٥)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة الخضراء



(شكل ٢٨ ص ـ لوحة ٣٥)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور والأميرة الخوارزمية فى القصر ذى القبة الخضراء

بهرام كور والأميرة الصقلابية القصر ذى القبة الحمراء

القصيدة

زار «بهرام» الأميرة الصقلابية(*) فى القصر الذى تعلوه القبة الحمراء، التى تطابق «المريخ»(**).

فى يوم من أيام ديسمبر المظلمة
مثل يونيو.. ليلة قصيرة..
يوم مثل الأخريات
ثلاثاء.. سرة الأسبوع..
يوم «المريخ»
تزين «بهرام» برداء لونه الأحمر..
فى الفجر
هرول مسرعاً نحو القبة الحمراء.. (١)

وقضى «بهرام» يوم جميل، وفى المساء قصت عليه الأميرة حكاية شاب نجح فى الوصول إلى هدفه، فقبلته الأميرة زوجاً، وكان الأحمر لون اللباس الذى تغلب به، كذلك:

(*) «الصقالبة» : جيل من الناس كانت مساكنهم إلى الشمال من بلاد البلغار، وانتشروا الآن فى كثير من شرقى أوربا، وهم المسمون الآن بالسلاف. الوجيز: ص٣٦٧.
(**) يمثل فى الفرنسية يوم «الثلاثاء».
(١) نظامى الكنجوى: هفت بيكر، ترجمة «جولى سكوت»، مرجع سابق، ص١٥٨.

فقد اتخذ اللباس الأحمر

فالاً له منذ يوم انتصاره..(١)

لتعدد له مزايا اللون الأحمر، وتَمْضى ليلته فى سعادة وسرور.

المنمنمة: (لوحة٣٦)

«بهرام كور والأميرة الصقلابية فى القصر ذى القبة الحمراء»؛ وتمثل اليوم الرابع من أيام الأسبوع، أو فيما ذكر الشاعر سرته.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول،» بين سنتى (١٠٢٩-١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠-١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت بيكر».

الصفحة رقم ٢٢٣ فى متن المخطوط - ٢٣×٣٦,٢سم - ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استهلم مضمون القصيدة، مبتعداً عن الأحداث الروائية فيها، ليكثف دلالة رمزية تضمنها لون القصة، وجسّده فى لون قبة القصر «الحمراء»، ليبدو فى الصورة الأميرة «الصقلابية» مرتدية ثياباً برتقالية تشع وهج الشمس، تقص قصتها، وبجوارها «بهرام» وقد تزين برداء أحمر، منصتاً فى انتظار زمن انتصاره. (انظر: اللوحة ٣٦أ)(*)

وفى ألوان رقيقة منسجمة جسّدت دلالات رمزية موحية، لمثوى جميل ، ويمين يضم اليسار، وجاريتان فى انتظار، وحشدٍ رائع لتشكيلات أرابيسكية دقيقة فى قبة القصر، وحوائط الإيوان، تآلف فيها المنحنى والحاد فى مزاوجة بديعة، وانسجام وثيق الارتباط بين الصورة الشعرية، والصورة المرسومة، لتفيض المنمنمة حساً تعبيراً ساحراً.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

---

(١) نظامى الكنجوى: هفت بيكر ، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٣٥٠.

(*) تفصيل - بهرام والأميرة الصقلابية.

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٢٩ أ ـ لوحة ٣٦).

منحنى القطع المكافئ: (انظر شكل ٢٩ ب ـ لوحة ٣٦).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٢٩ جـ ـ لوحة ٣٦).

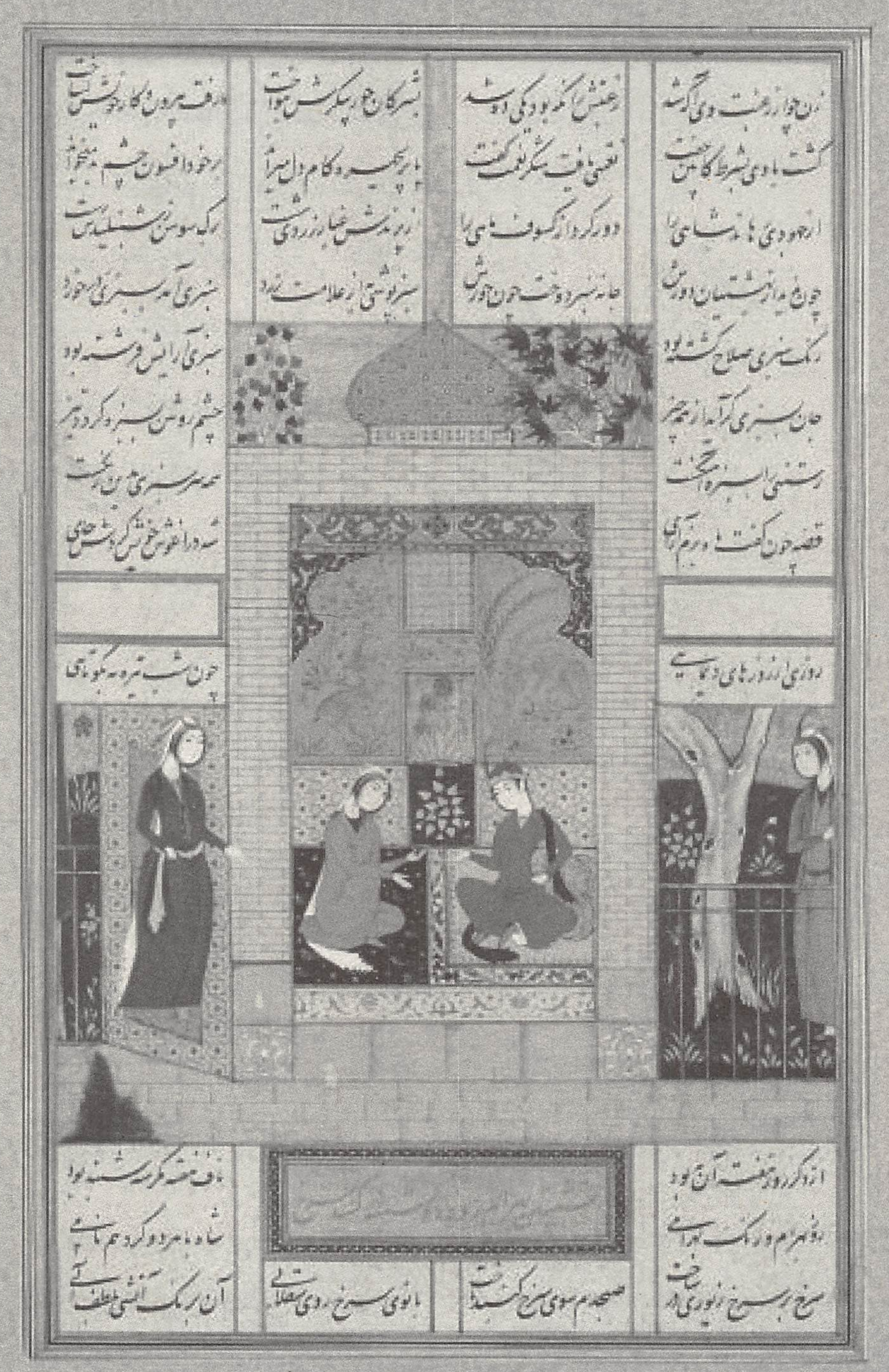
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٢٩ د ـ لوحة ٣٦).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٢٩ هـ ـ لوحة ٣٦).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٢٩س ـ لوحة٣٦).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٢٩ص ـ لوحة٣٦).





لوحة (٣٦)

«بهرام كور والأميرة الصقلابية في القصر ذى القبة الحمراء» منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة هفت بيكر ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤ م)

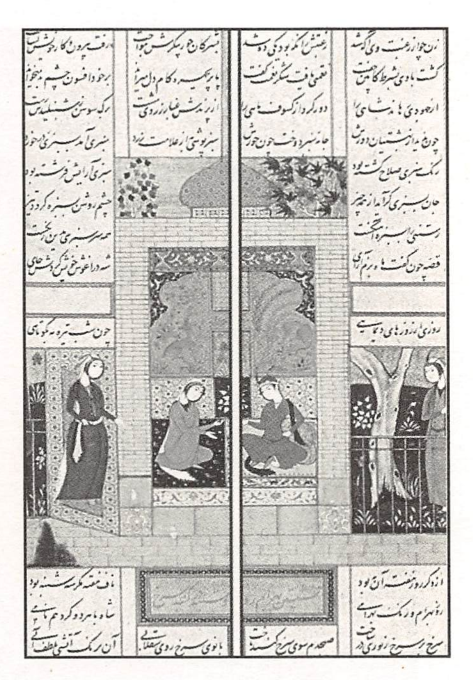
الصفحة رقم (٢١٦) في متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦٫٢سم ـ محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩



لوحة (٣٦ أ)

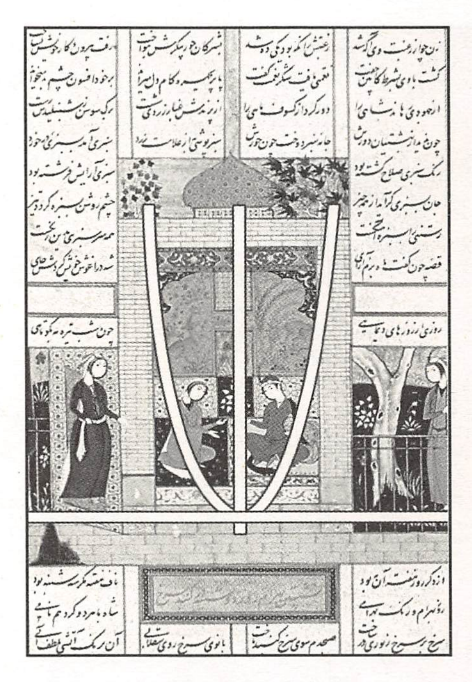
بهرام كور والأميرة الصقلابية فى القصر ذى القبة الحمراء

تفصيل - بهرام والأميرة الصقلابية



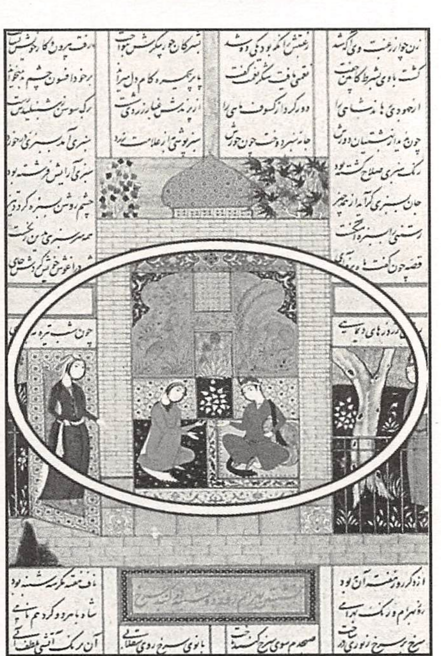
(شكل ٢٩ أ ـ لوحة ٣٦)

«مصراعى المنمنمة»



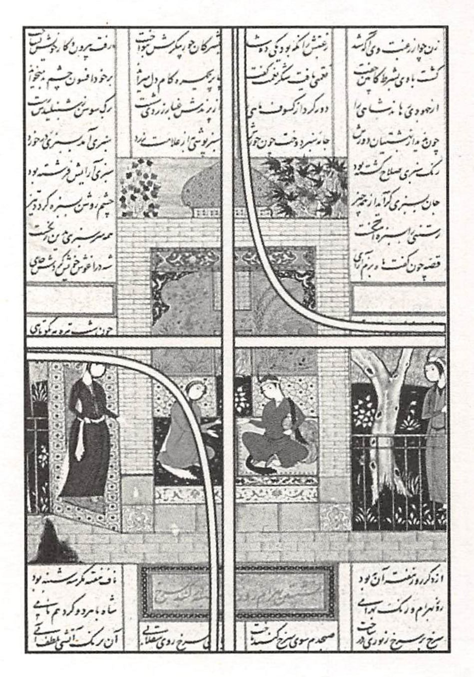
(شكل ٢٩ ب ـ لوحة ٣٦)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٢٩ جـ ـ لوحة ٣٦)

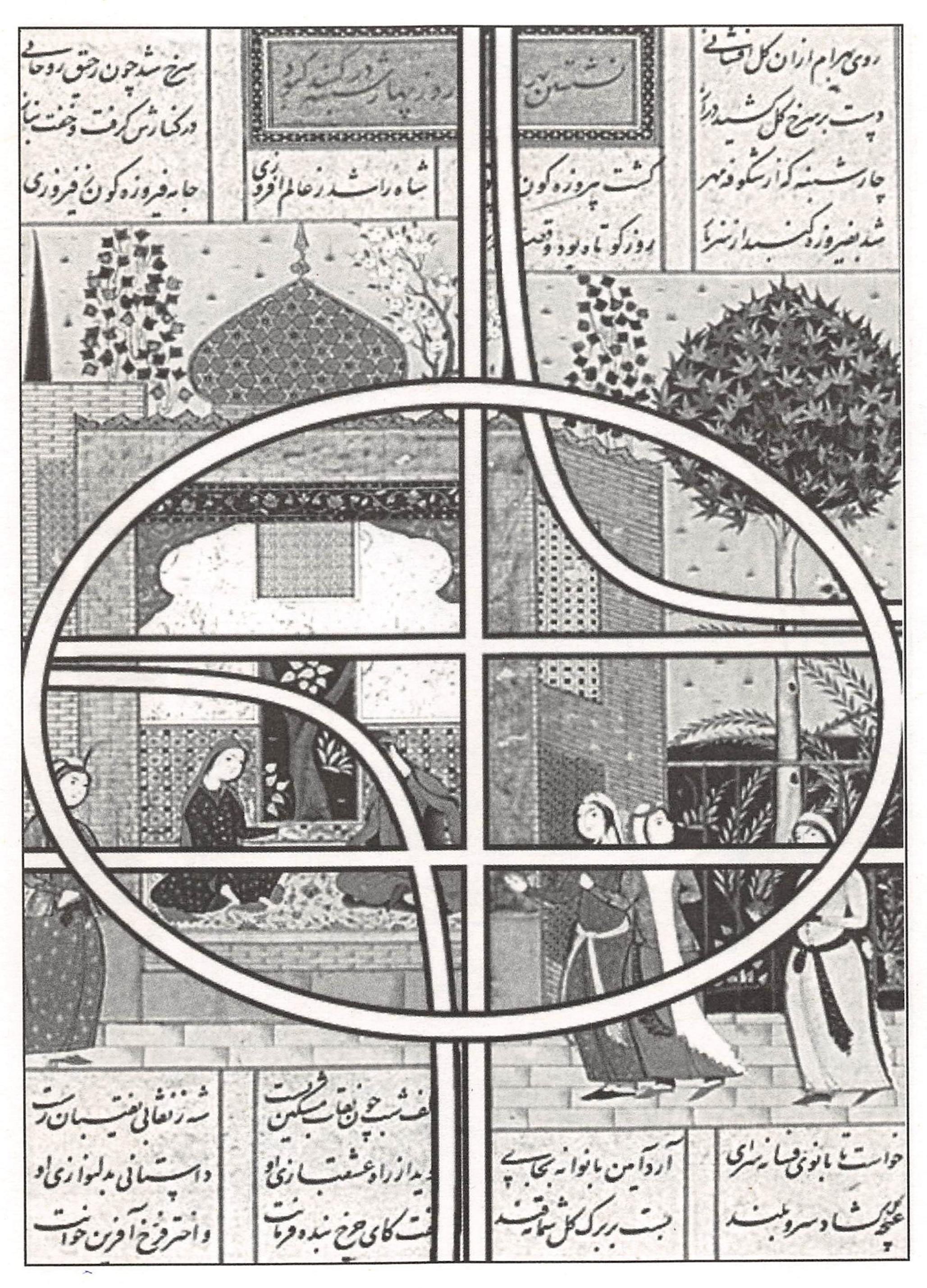
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٢٩ د ـ لوحة ٣٦)

«منحنى القطع الزائد»

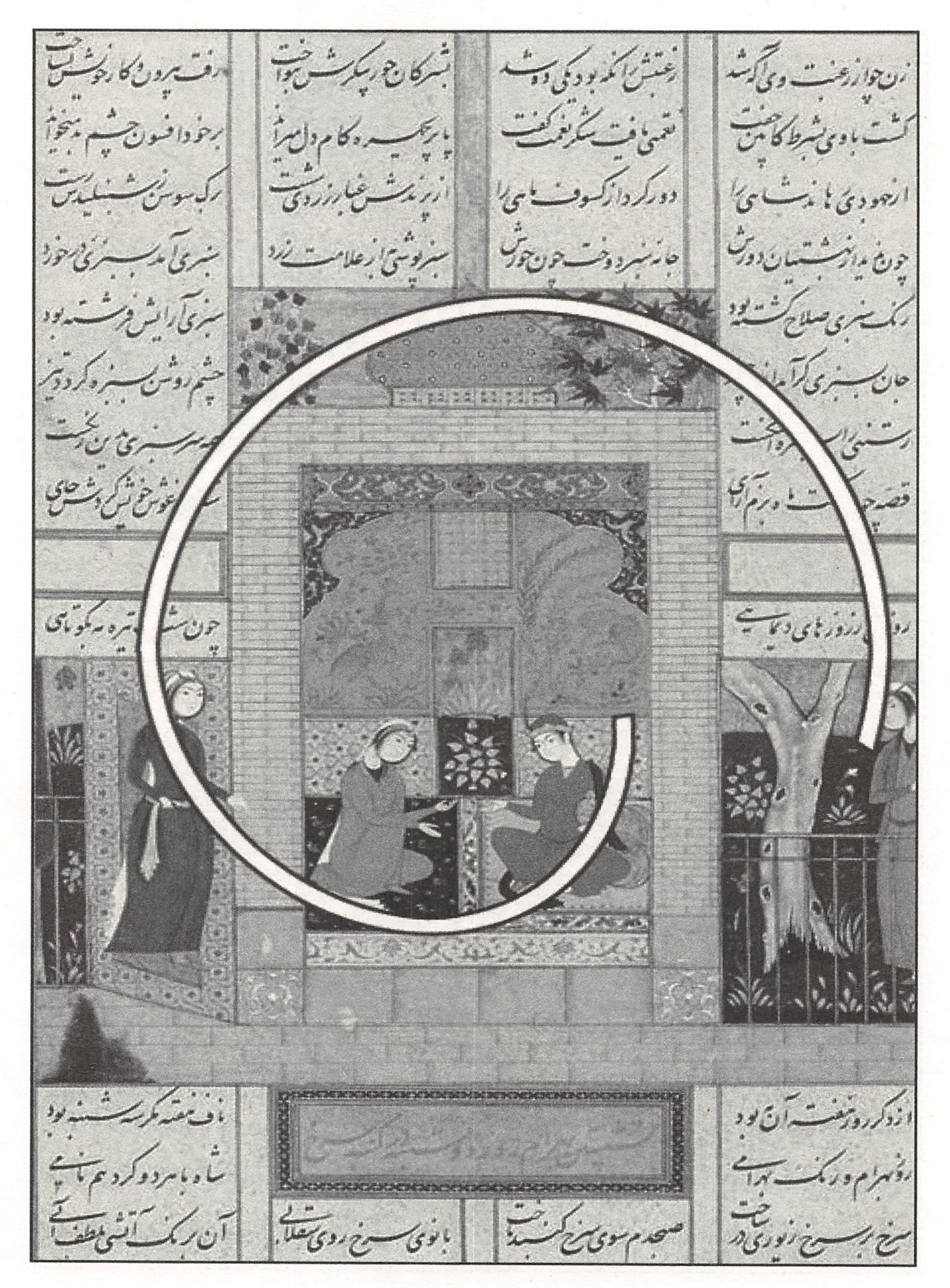
بهرام كور والأميرة الصقلابية فى القصر ذى القبة الحمراء



(شكل ٢٩ هـ- لوحة ٣٦)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

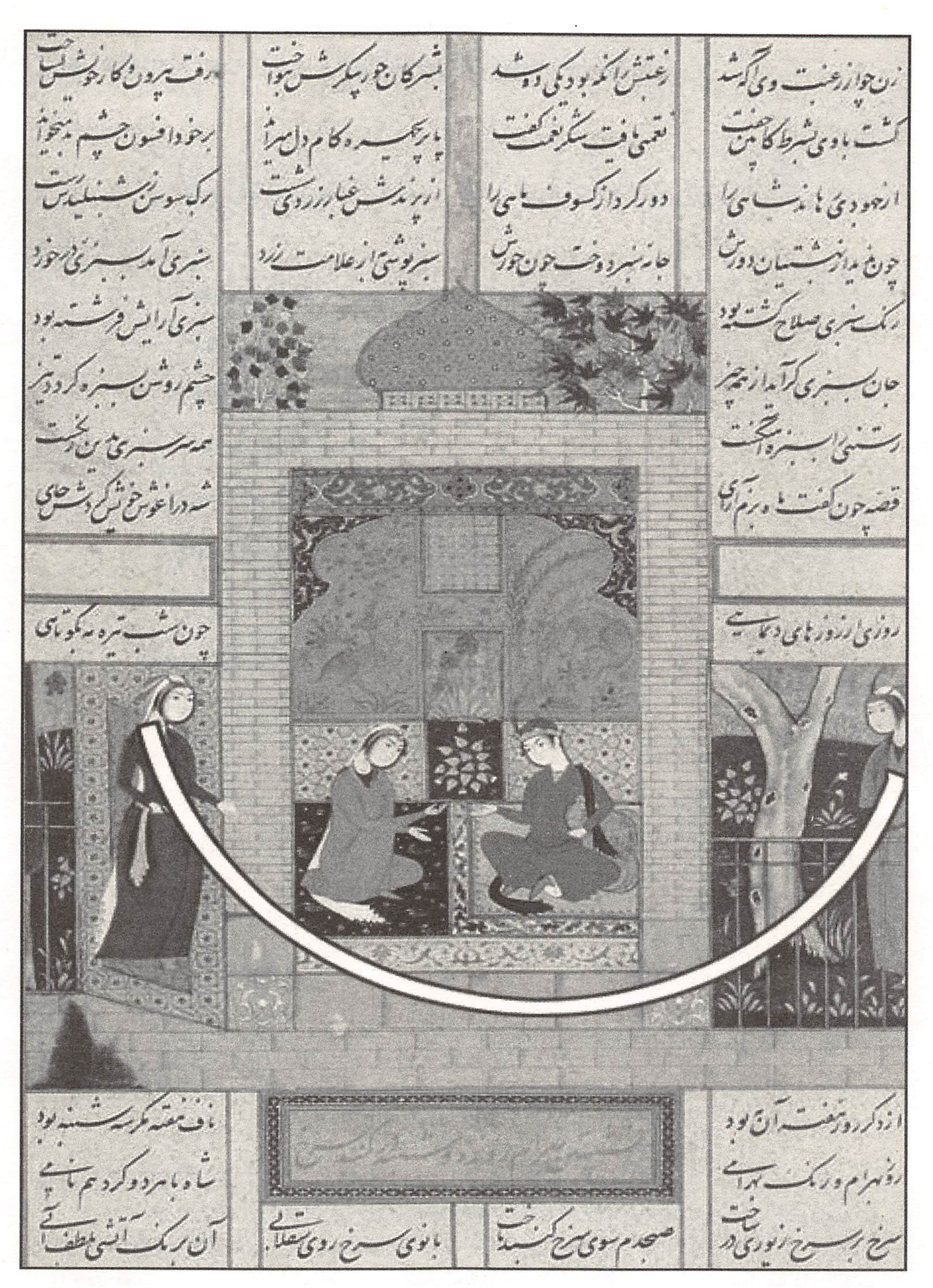
بهرام كور والأميرة الصقلابية فى القصر ذى القبة الحمراء



(شكل ٢٩ س ـ لوحة ٣٦)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور والأميرة الصقلابية فى القصر ذى القبة الحمراء



(شكل ٢٩ ص - لوحة ٣٦)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور والأميرة الصقلابية فى القصر ذى القبة الحمراء

بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية

القصيدة

زار «بهرام» الأميرة المغربية فى القصر الذى تعلوه القبة الفيروزية (*)، التى تطابق «عطارد»(**).

وفى يوم الأربعاء .. عندما سطعت الشمس باللون الأزرق

مثل جسم القبة السوداء..

مثل الشمس

صار«بهرام» منتصراً..

ولمعت السماء.. مثل الأثواب الفيروزية

اليوم قصير.. والحكاية طويلة.. (١)

...

وقصت الأميرة قصتها...

(*) الفيروزج: معرب من الفارسية (بيروزه)، وهو حجر يؤتى به من «نيسابور» وذكر «البيرونى» أن معنى اسمه فيها النصر، ووصف بأنه حجر أزرق أصلب من اللازورد.

راجع: «يحيى بن ماسويه»، الجواهر وصفاتها، تحقيق «عماد عبدالسلام رؤوف، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص٧٢.

(**) يمثل فى الفرنسية يوم «الأربعاء».

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «چولى سكوت»، مرجع سابق، ص١٧٤.

المنمنمة : (لوحة ٣٧)

«بهرام كور ومع الأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية»؛ وتمثل اليوم الخامس من أيام الأسبوع.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ)- (١٦٢٠-١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر».

الصفحة رقم ٢٢٧ فى متن المخطوط - ٢٣×٣٦,٢سم - ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلة والرياضية فى المنمنمة»؛ يتضح لنا أن المصور استهلم مضمون «حكاية طويلة» واليوم فيما يقال وعلى ما يبدو فى كل الأزمنة، صار قصيراً، فابتعد المصور عن تفاصيل الأحداث الروائية فى القصة، وكثف مضمونها فى المعزى الرمزى لدلالة لون حكاية طويلة، جسّده فى لون قبة القصر «الفيروزية» ، ليبدو فى الصورة الأميرة «المغربية» ثيابها زرقاء، تقص قصتها، وبجوارها «بهرام» بالأزرق سطعت ثيابه، منتظراً ، فى لهفة لسماع نهاية حكاية نظمها الشاعر طويلة. (انظر: اللوحة ٣٧أ)(*)

وفضاء فسيح، تلألأت نجومه فى ترصيع «مثل الأثواب الفيروزية»، وسطعت شمسه فى سماء بنفسجية رائقة، وبهجة فى انتصار الشكل، وخيال ممزوج بواقعية تضمينه حيز الوجود المكانى.

وجاريات صبيحات الوجوه، تزين بملابس فيها إشراق الشمس وبهجة الألوان المختلفة، وشجرة «دلب» بديعة توريقاتها، فى انسجام لونى ممزوج بالرقة، وتشكيلات أربيسكية ، خطوطها الحادة دقيقة، والمنحنية رقيقة، لتفيض المنمنمة سحراً يشع أسطورية وشاعرية.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

(*) تفصيل - بهرام والأميرة المغربية.

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٣٠ أ - لوحة ٣٧).

منحنى القطع المكافئ: (انظر شكل ٣٠ ب - لوحة ٣٧).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٣٠ جـ - لوحة ٣٧).

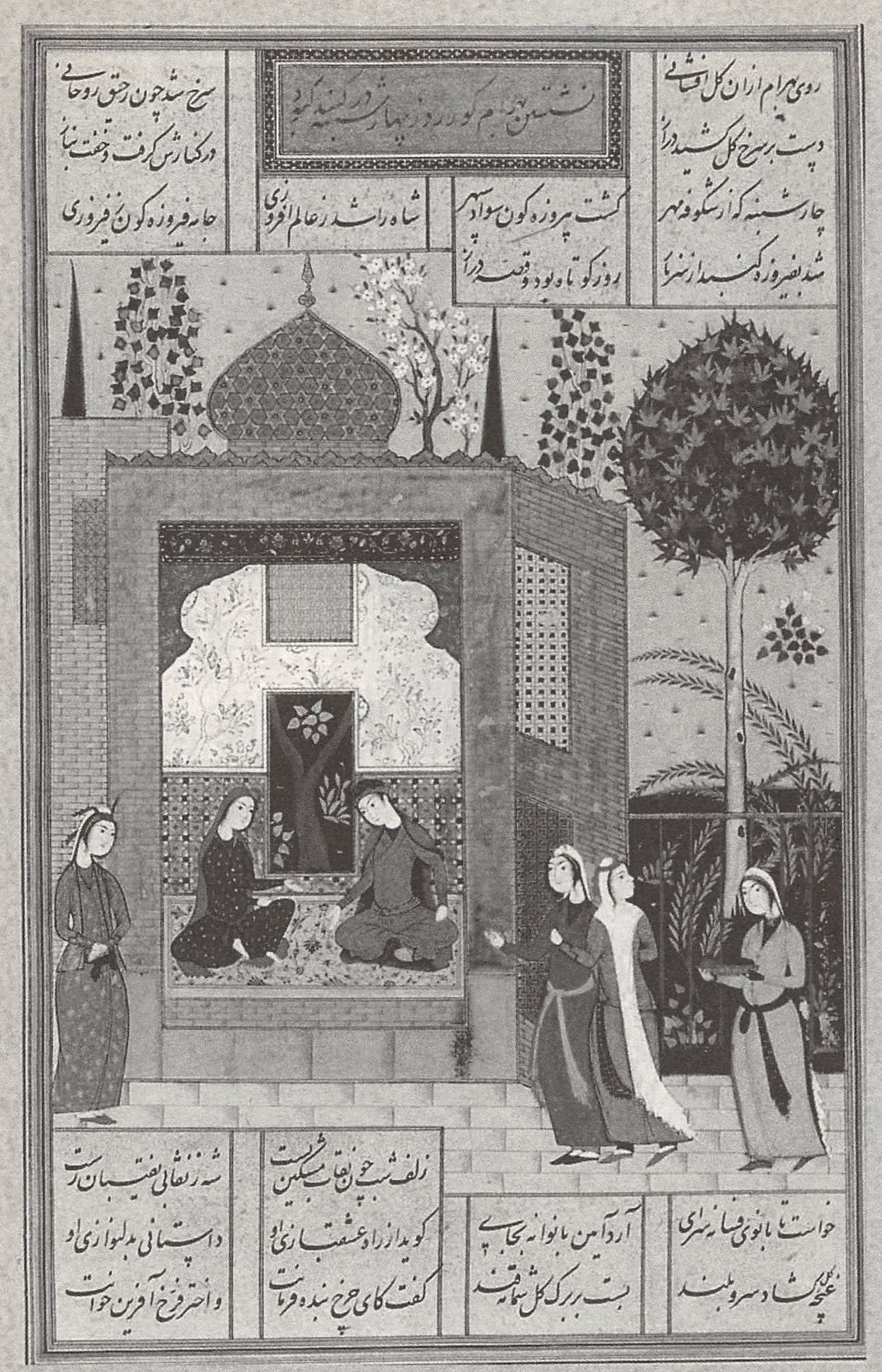
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٣٠ د - لوحة ٣٧).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣٠ هـ - لوحة ٣٧).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٣٠س - لوحة٣٧).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٣٠ص - لوحة٣٧).





لوحة (٣٧)

«بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية» منسوبة لأسلوب المصورين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة هفت پيكر ـ للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى ، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

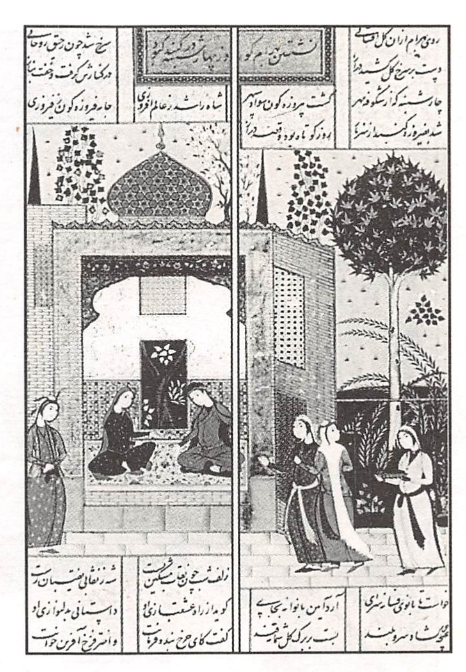
الصفحة رقم (٢١٦) فى متن المخطوط ـ ٢٣،٢×٣٦سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (٣٧ أ)

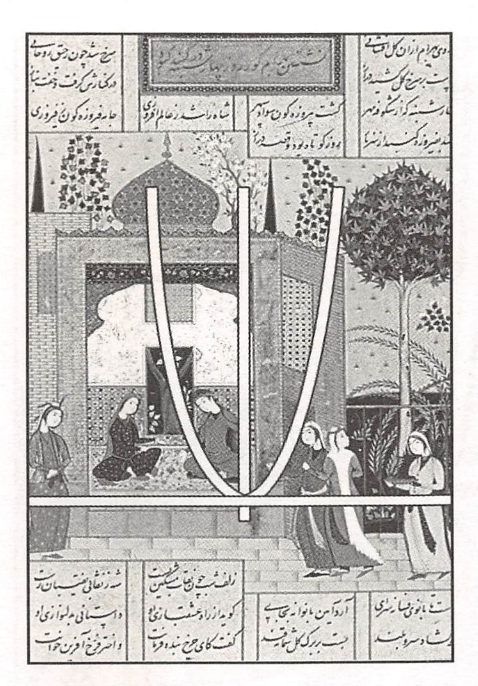
بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية

تفصيل - بهرام والأميرة المغربية



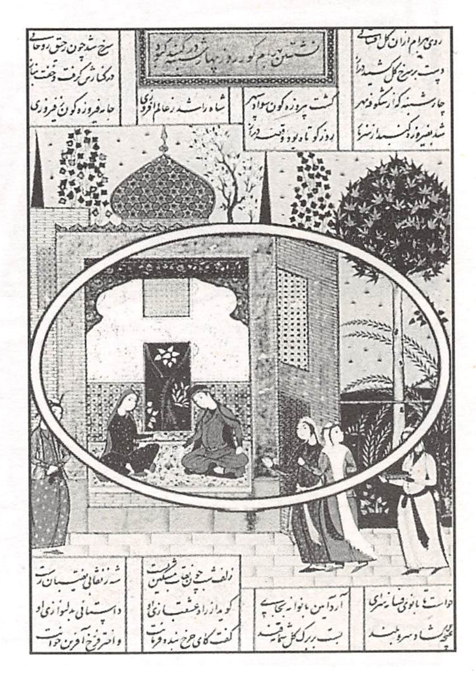
(شكل ٣٠ أ - لوحة ٣٧)

«مصراعى المنمنمة»



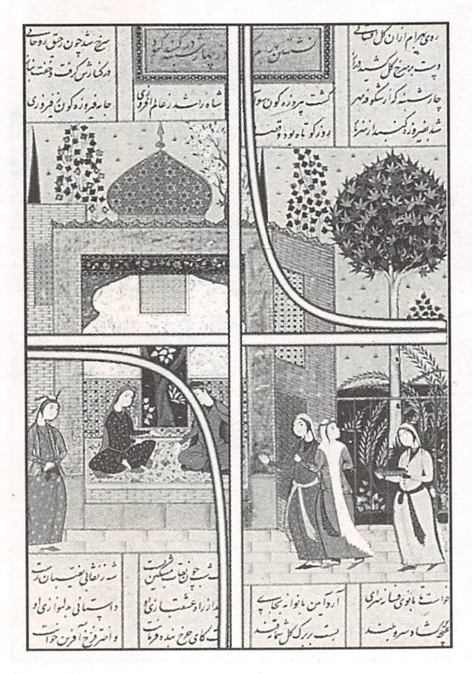
(شكل ٣٠ ب - لوحة ٣٧)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٣٠ جـ - لوحة ٣٧)

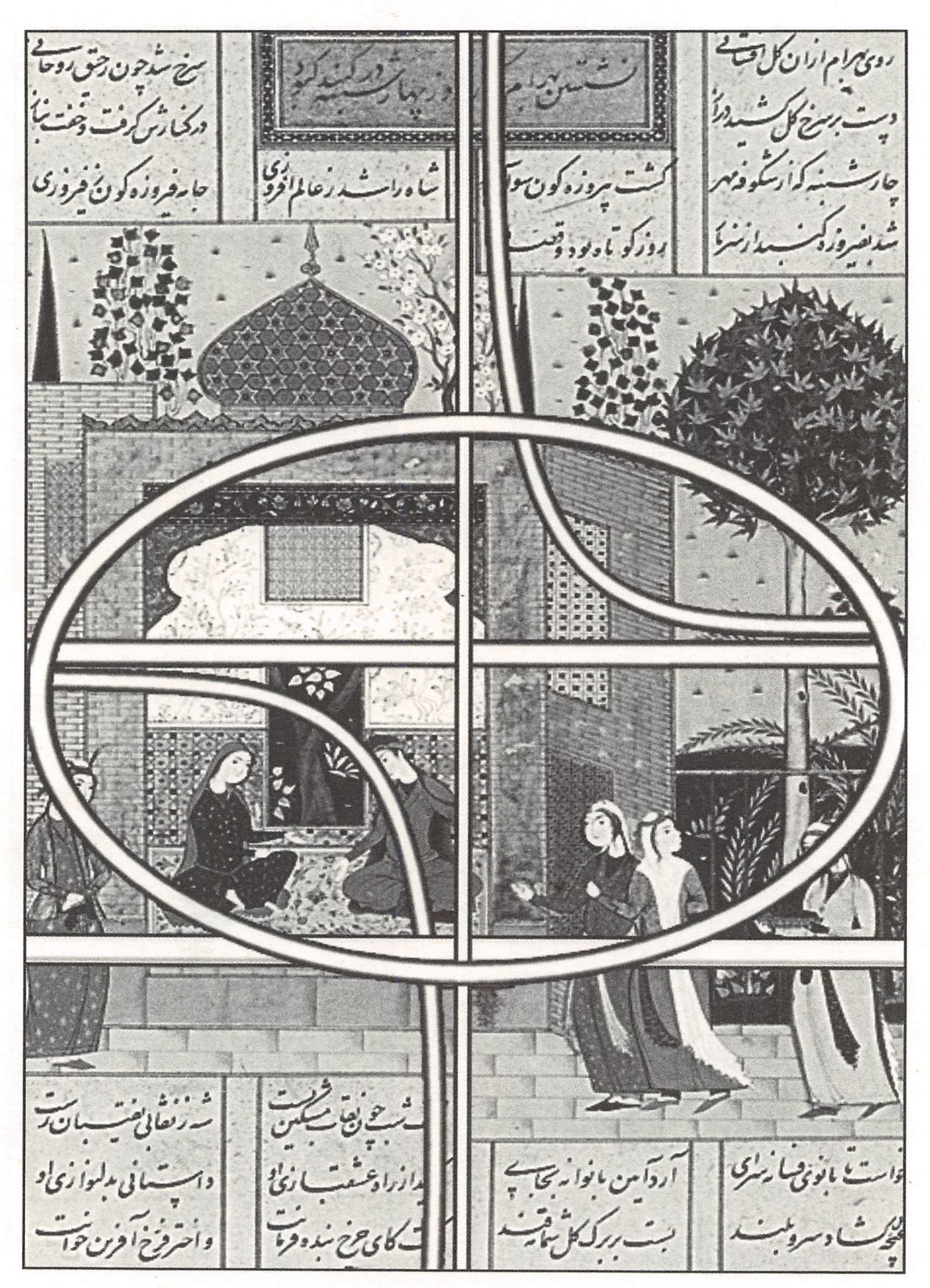
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٣٠ د - لوحة ٣٧)

«منحنى القطع الزائد»

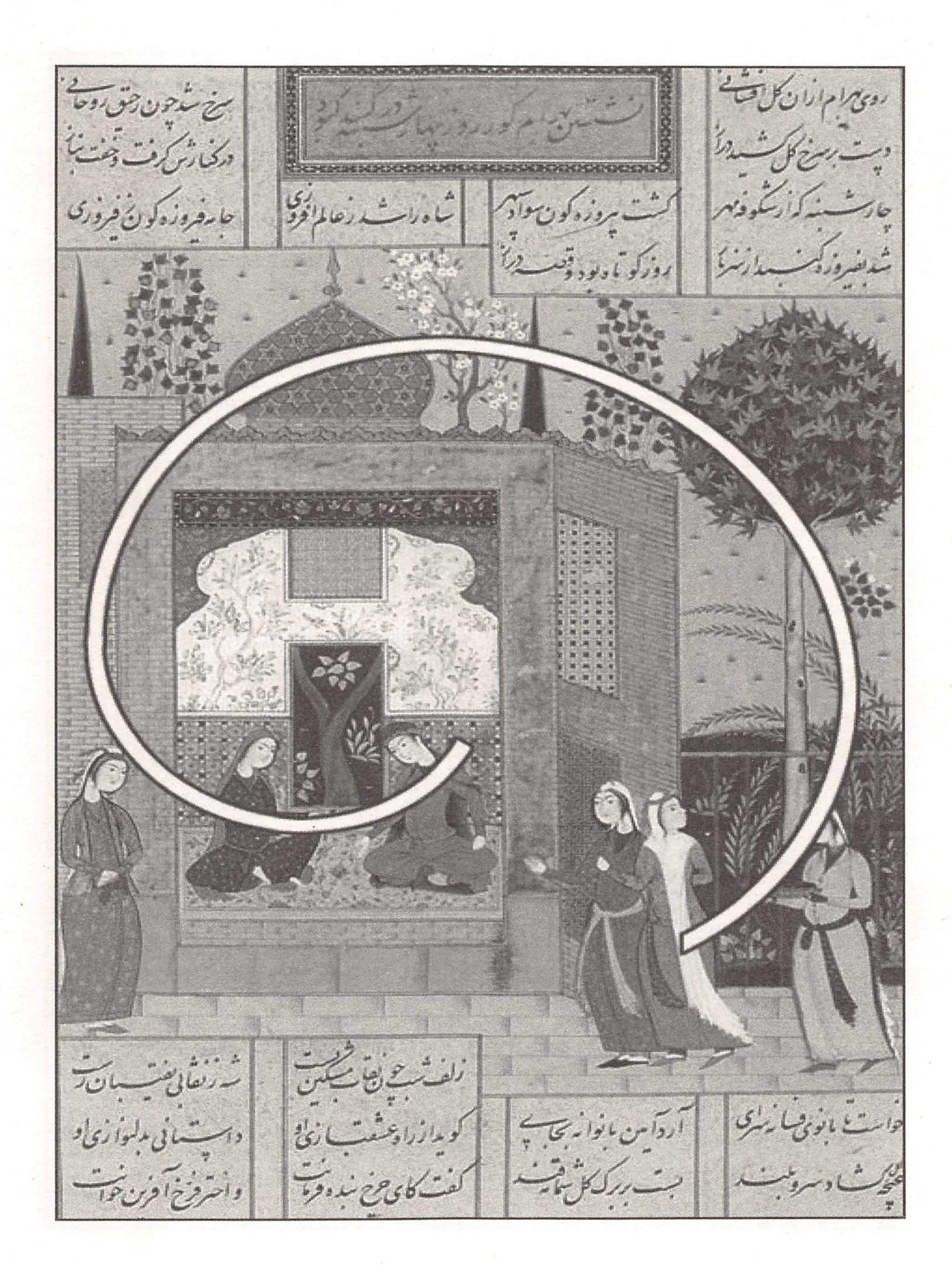
بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية



(شكل ٣٠ هـ - لوحة ٣٧)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

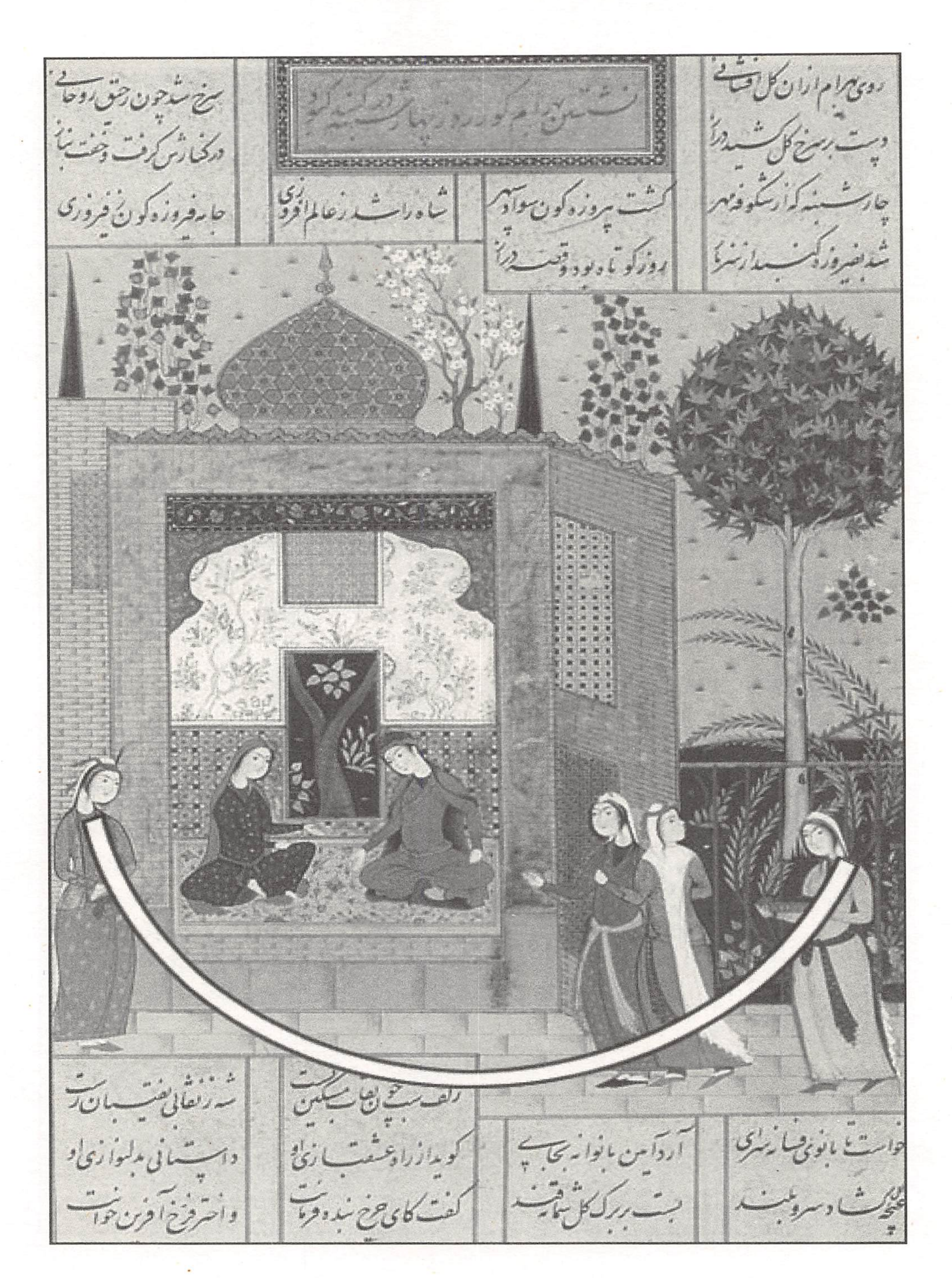
بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية



(شكل ٣٠ س - لوحة ٣٧)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية



(شكل ٣٠ ص ـ لوحة ٣٧)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور والأميرة المغربية فى القصر ذى القبة الفيروزية

بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة الصندلى

القصيدة

زار «بهرام» الأميرة الصينية (*) فى القصر الذى تعلوه القبة الصندلى(**) ، التى تطابق «المشترى» (***).

فى يوم الخميس.. ذلك اليوم السعيد

شملت الفرحة كبير آلهة المشترى..

عندما جاء نسيم الصباح.. معطراً بالمسك

الأرض الصندلية.. حرقت خشب الصبار(١)..

(*) ذكر «عبد النعيم محمد حسنين» أن«بهرام» زار الأميرة الصينية، يوم الأحد، فى القصر ذى القبة الصفراء، ونشرت «المكتبة القومية الفرنسية» أن ذلك اليوم كان «بهرام» فى زيارة الأميرة البيزنطية، كما جاء فى منظومة «هفت پيكر» أنها الأميرة اليونانية أو الإغريقية، وكانت العرب تُطلق على أهل بيزنطة ـ فى تلك الأزمنة ـ الشعوب الرومية، حيث إن الأمبراطورية اليونانية قد زالت فى تلك الآونة؛ والمعروف أن «بيزانطيوم» كانت مدينة يونانية وثنية، استولى عليها الإمبراطور «قسطنطين» وجعلها عاصمة للإمبراطورية الرومانية سنة ٣٢٠م. وقد نزلت الآية الكريمة فى قوله تعالى: ﴿ غُلِبَتِ الرُّومُ ﴾ سورة «الروم»: الآية (٢).

راجع:

* عبد النعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٤٥.

*فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص٦٤.

* نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «جولى سكوت»، مرجع سابق، ص١٣٢.

* عبد السلام عبد العزيز فهمى: فتح القسطنطينية، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٦، ١٧.

(**) الصندلى= اللون البنى.

(***) يمثل فى الفرنسية يوم «الخميس».

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «جولى سكوت»، مرجع سابق، ص١٩٧.

صنع «بهرام» من لون الصندل

رداءه وكأسه..

متجهاً نحو الصندلى

ليعطيه الجمال الصينى شراب الخمر..(١)

وقصت عليه الأميرة قصة، فيها رائحة خشب الصندل.

المنمنمة : (لوحة ٣٨)

«بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة الصندلى»؛ وتمثل اليوم السادس من أيام الأسبوع.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠-١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت بيكر».

الصفحة رقم ٢٣٣ فى متن المخطوط ـ ٣٦,٢×٢٣سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلة والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استهلم مضمون القصيدة، مبتعداً عن الأحداث الروائية فيها، ليكثف المحتوى الرمزى فى لون القصة، وجسّده فى لون قبة القصر «الصندلى» ، ليبدو فى الصورة الأميرة «الصينية» بثياب فيها «رائحة الصندل» ، تقص قصتها، وبجوارها «بهرام»، «من لون الصندل صنع رداءه وكأسه»، شاخصاً عينه، متجهاً نحو الجمال الصندلى. (انظر : اللوحة ٣٨أ)(*)

وفى رقة وانسجام، مختلف ألوانها فى ابتهاج، وجاريات حِسَان، وخطوط دقيقة بين منحنى وحاد، وأربيسكيات بديعة فى أوراق شجرة، وقبة، وإيوان، ليتجاوز زمن السرد، ويجسده فى حيز الوجود المكانى جمالاً ممزوجاً برائحة خشب الصندل، صورة تنطق شعراً ، وتفيض سحراً.

---

(١) المرجع السابق، ص١٩٨.

(*) تفصيل ـ بهرام والأميرة الصينية.

أمـا تأثيـر فن «المثنوى» والفكـر الرياضى وتصـمـيـمـات المحـاور الدائرية والمنـحنيـات العـرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبيـر الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٣١ أ ـ لوحة ٣٨).

منحنى القطع المكافئ: (انظر شكل ٣١ ب ـ لوحة ٣٨).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٣١ جـ ـ لوحة ٣٨).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٣١ د ـ لوحة ٣٨).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣١ هـ ـ لوحة ٣٨).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٣١س ـ لوحة٣٨).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٣١ص ـ لوحة٣٨).





لوحة (٣٨)

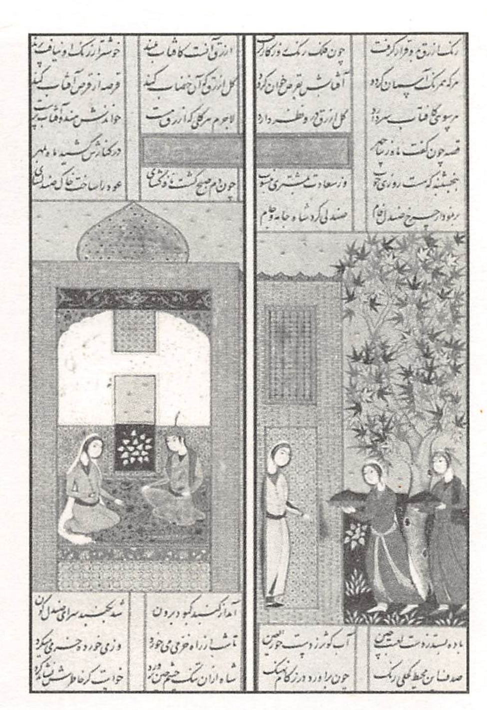
«بهرام كور والأميرة الصينية في القصر ذي القبة الصندلي» منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»
مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة هفت بيكر - للشاعر «نظامي الكنجوي»
العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)
الصفحة رقم (٢١٦) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦,٢سم -. محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩



لوحة (١٣٨ أ)

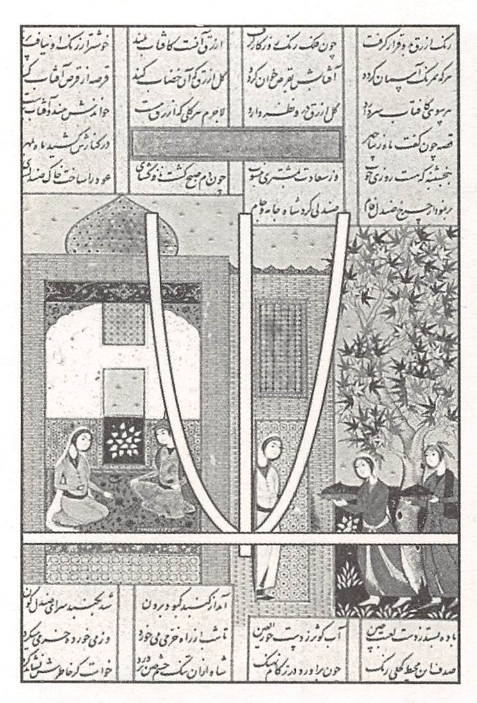
بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة الصندلى

تفصيل - بهرام والأميرة الصينية



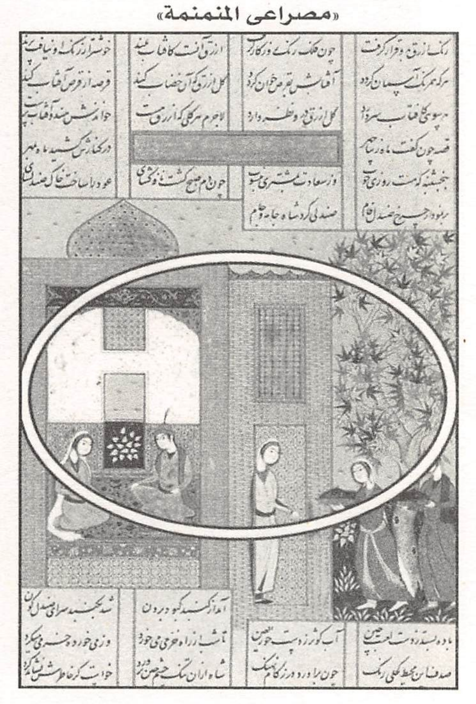
(شكل ٣١ أ - لوحة ٣٨)

«مصراعى المنمنمة»



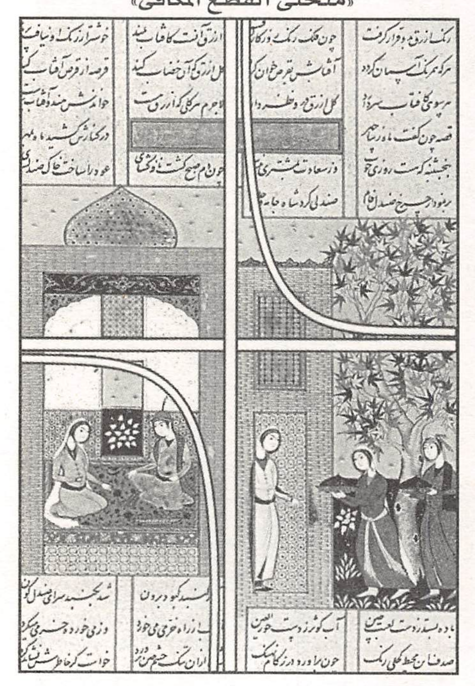
(شكل ٣١ ب - لوحة ٣٨)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٣١ جـ - لوحة ٣٨)

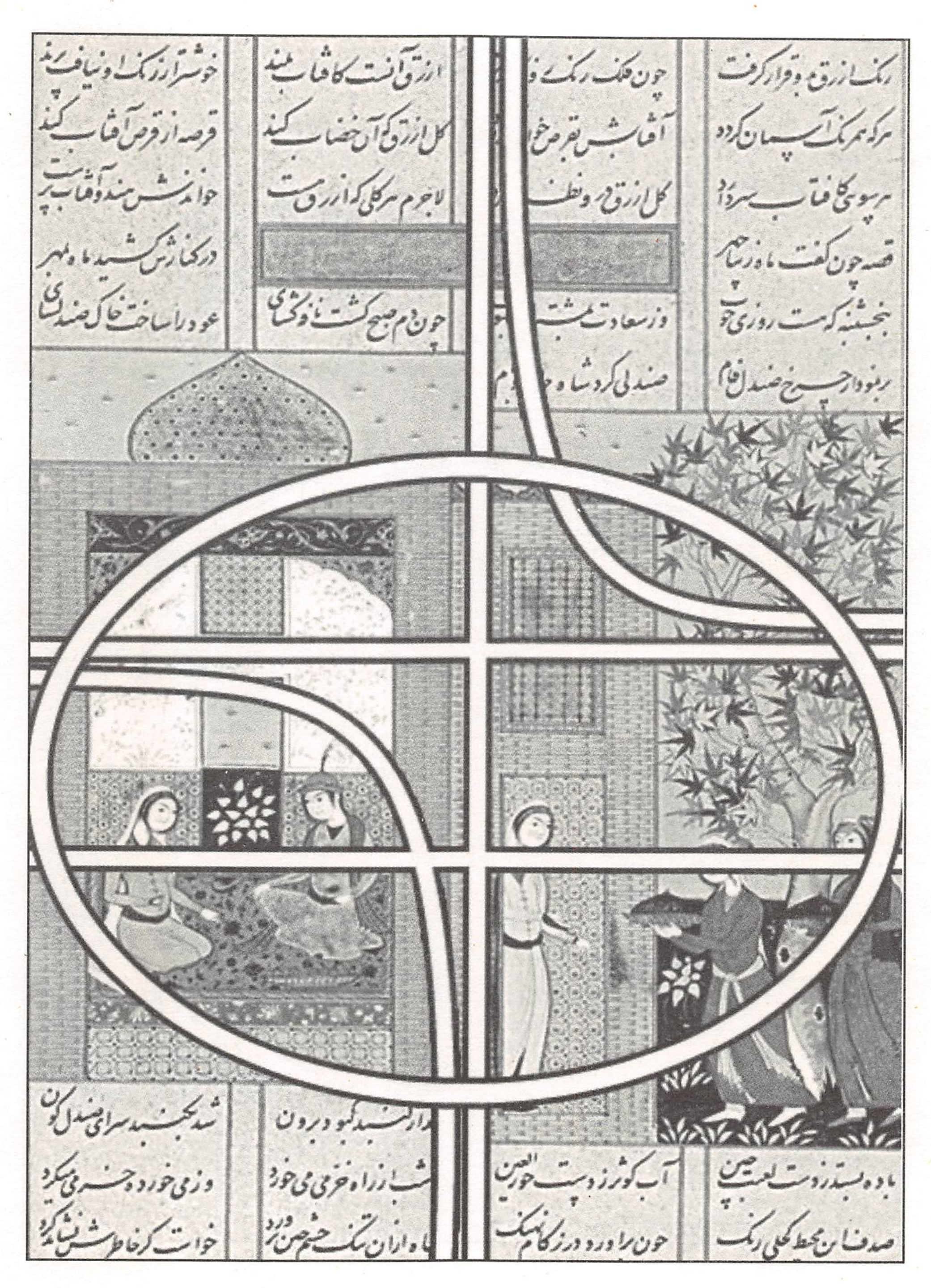
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٣١ د - لوحة ٣٨)

«منحنى القطع الزائد»

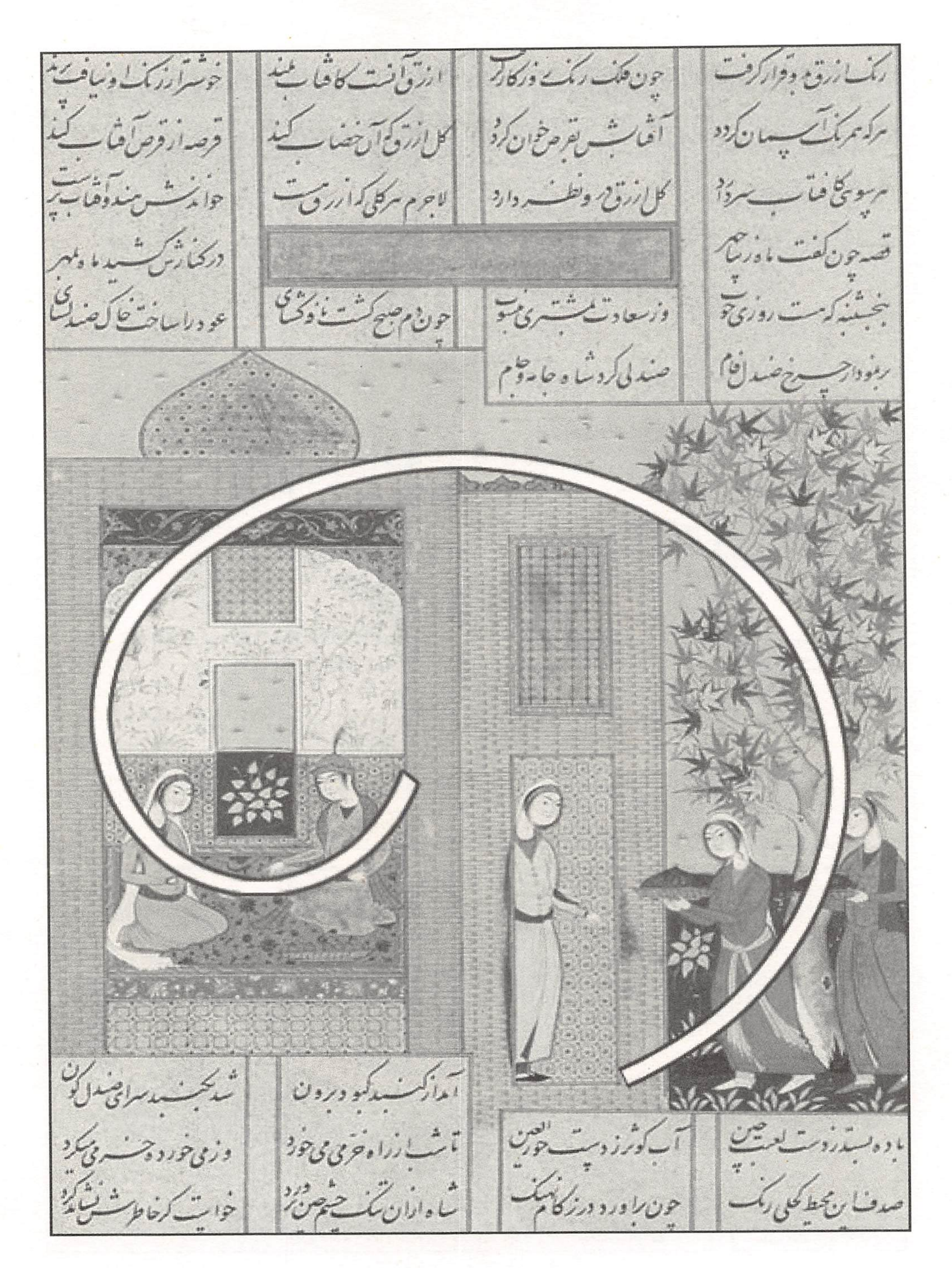
بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة الصندلى



(شكل ٣١ هـ. لوحة ٣٨)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة الصندلى



(شكل ٣١ س - لوحة ٣٨)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة ذى القبة الصندلى



(شكل ٣١ ص ـ لوحة ٣٨)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور والأميرة الصينية فى القصر ذى القبة ذى القبة الصندلى

بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء

القصيدة

زار «بهـرام» الأمـيـرة الإيرانيـة فى القـصـر الذى تعلوه القـبـة البـيـضـاء، التى تطابق «الزهرة»(*).

فى يوم الجمعة .. قبة زرقاء

من الصفصاف..

إشراق الشمس

حول البيت الأسود.. ابيض..

تدثر «بهرام» برداء أبيض

مبتهجاً.. نحو القبة البيضاء متجهاً..

آلهة الحب والجمال.. فى المملكة الخامسة

عزفت له خمس نغمات(١)..

وقصت الأميرة قصتها...

وذكر «نظامى»؛ الأبيض.. ليقول:

وقد صار لبس الثياب البيضاء

سُنة فى أوقات العبادة.. (٢)

(*) يمثل فى الفرنسية يوم «الجمعة».

(١) نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «چولى سكوت»، مرجع سابق، ص٢١٦.

(٢) نظامى الكنجوى: هفت پيكر ، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٢٥٧.

المنمنمة : (لوحة ٣٩)

«بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء» ؛ لتجسّد اليوم السابع، لقضاء «بهرام» أيام الأسبوع تحت قباب القصور السبعة، فى سعادة وسرور، ليعيد الكرّه فى الأيام التى تليه.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠-١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر».

الصفحة رقم ٢٣٨ فى متن المخطوط ٢٣×٢, ٣٦سم ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلة والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استهلم مضمون القصيدة، مبتعداً عن الأحداث الروائية فيها، ليكثف محتوى زمن السرد فى الدلالة الرمزية التى تضمنها لون القصة، وجسّده فى لون قبة القصر «البيضاء»، ليبدو فى الصورة الأميرة «الإيرانية» ، بيضاء ملابسها، تقص قصتها، وبجوارها «بهرام» متدثراً بثياب بيضاء، مستمتعاً بعزف نغمات الحب والجمال. (انظر: اللوحة ٣٩أ)(*)

وفى انجسام يشع إشراق الشمس، مختلف ألوانها فى ابتهاج ورقة، مثنويات مثنويات ينتظرن، وخطوط بين منحنى فى تآلف وقيق، وأربيسكيات بديعة فى أوراق «الدلب» وحوائط الإيوان، ليمتزج الخيال بالواقع، مزجاً جميلاً، التحمت فيه الصورة الشعرية بالصورة المرسومة، التحاماً رائعاً، لتفيض الصورة جمالاً يشع ضوءاً وحساً تعبيرياً صوفياً.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

(*) تفصيل - بهرام والأميرة الفارسية.

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٣٢ أ - لوحة ٣٩).

منحنى القطع المكافئ: (انظر شكل ٣٢ ب - لوحة ٣٩).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٣٢ جـ - لوحة ٣٩).

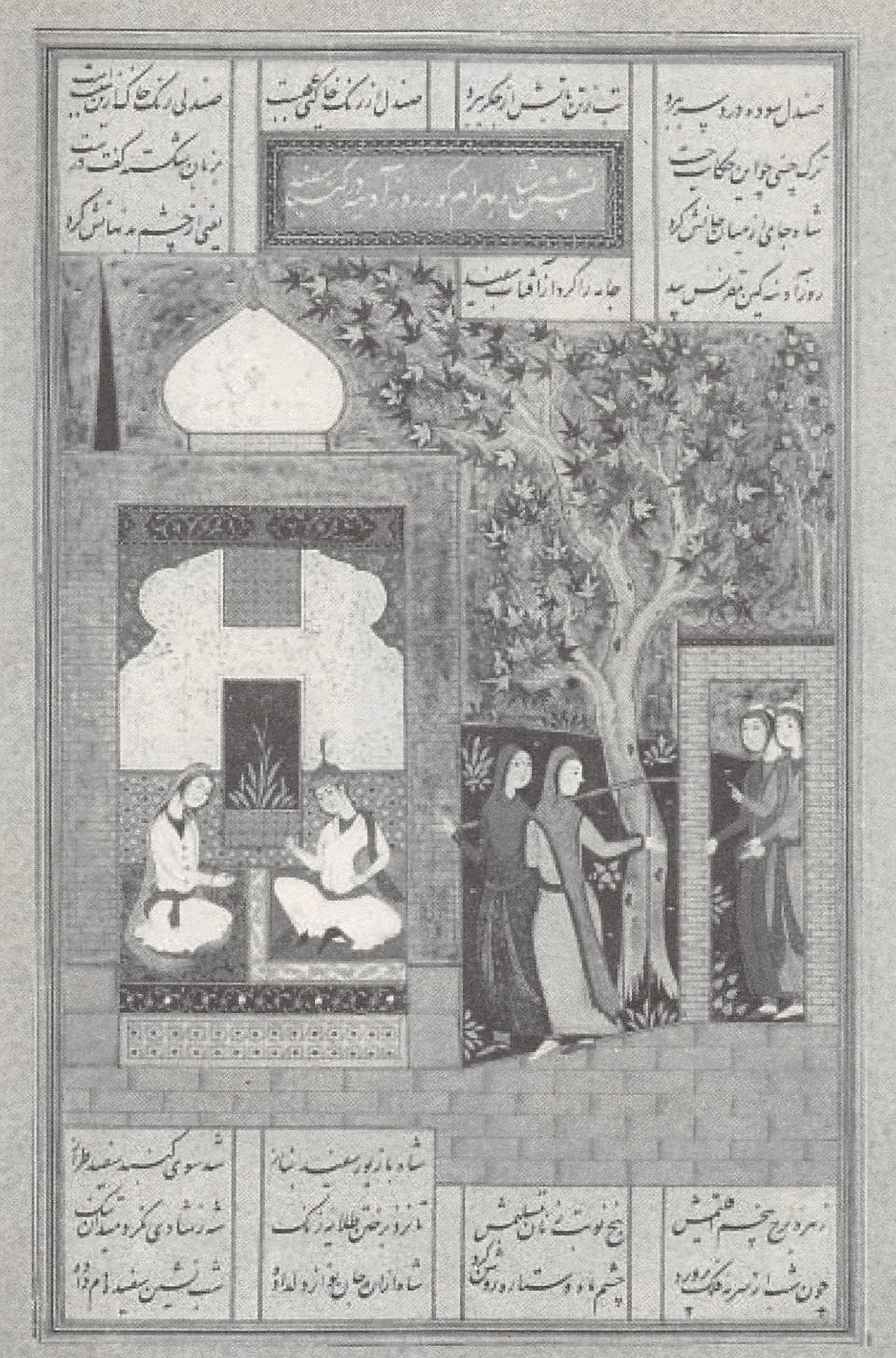
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٣٢ د - لوحة ٣٩).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣٢ هـ - لوحة ٣٩).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٣٢س - لوحة٣٩).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل٣٢ص - لوحة٣٩).





لوحة (٣٩)

«بهرام كور والأميرة الفارسية في القصر ذي القبة البيضاء» منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»

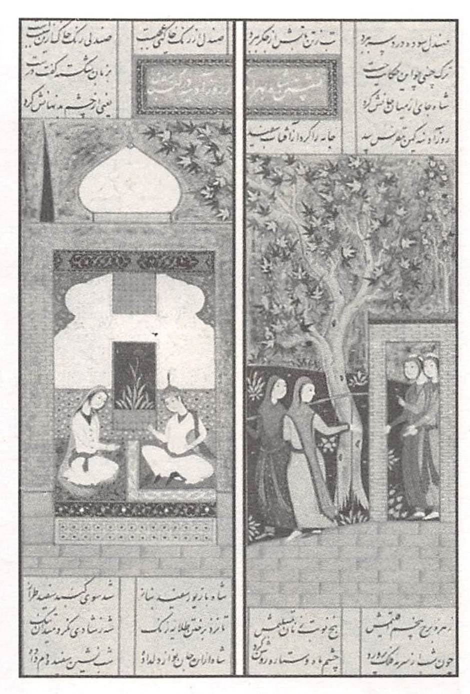
مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة هفت بيكر ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م)

الصفحة رقم (٢١٦) في متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦٫٢سم ـ محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩

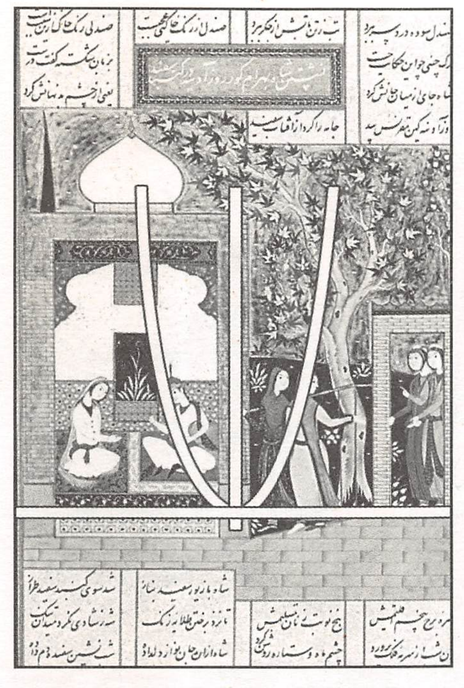


لوحة (٣٩أ)
بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء
تفصيل - بهرام والأميرة الفارسي



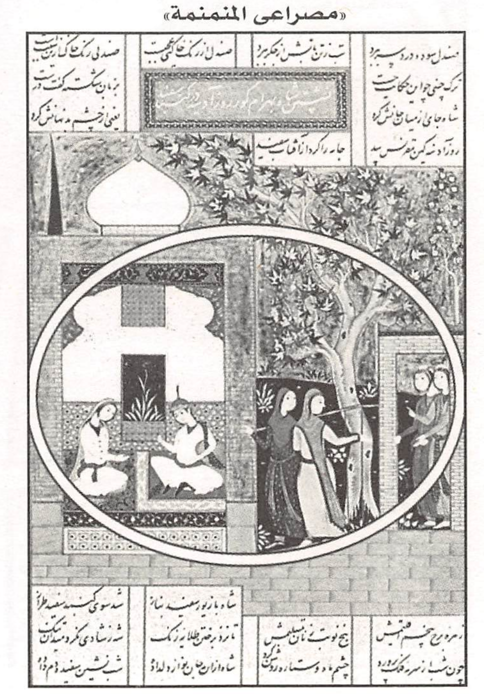
(شكل ٣٢ أ - لوحة ٣٩)

«مصراعى المنمنمة»



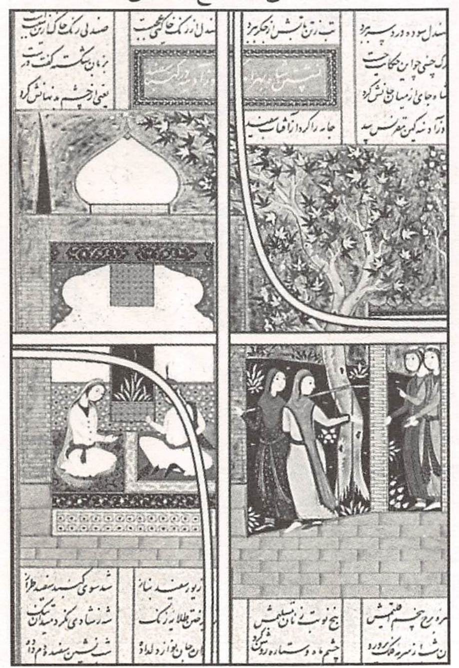
(شكل ٣٢ ب - لوحة ٣٩)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٣٢ ج - لوحة ٣٩)

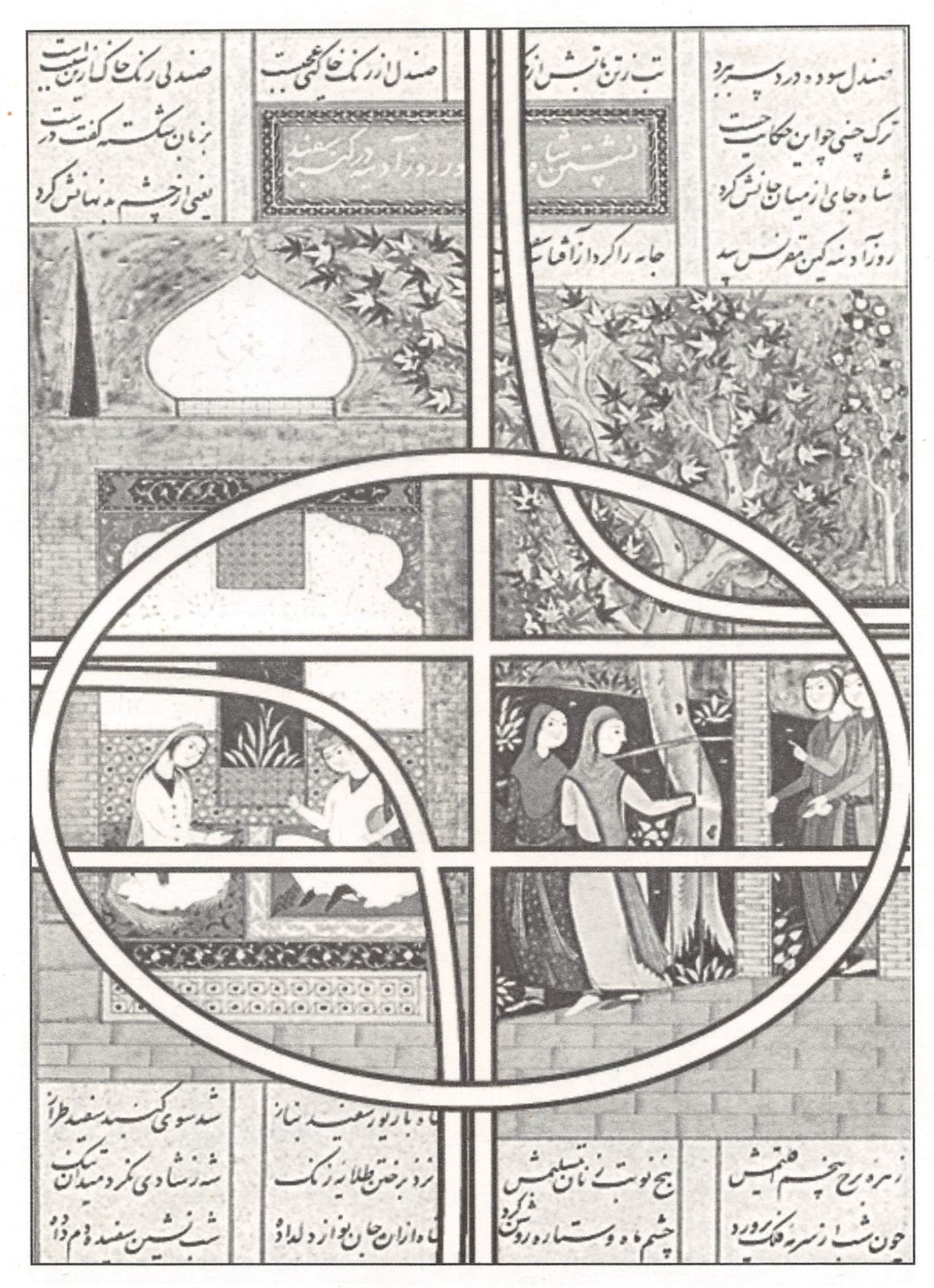
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٣٢ د - لوحة ٣٩)

«منحنى القطع الزائد»

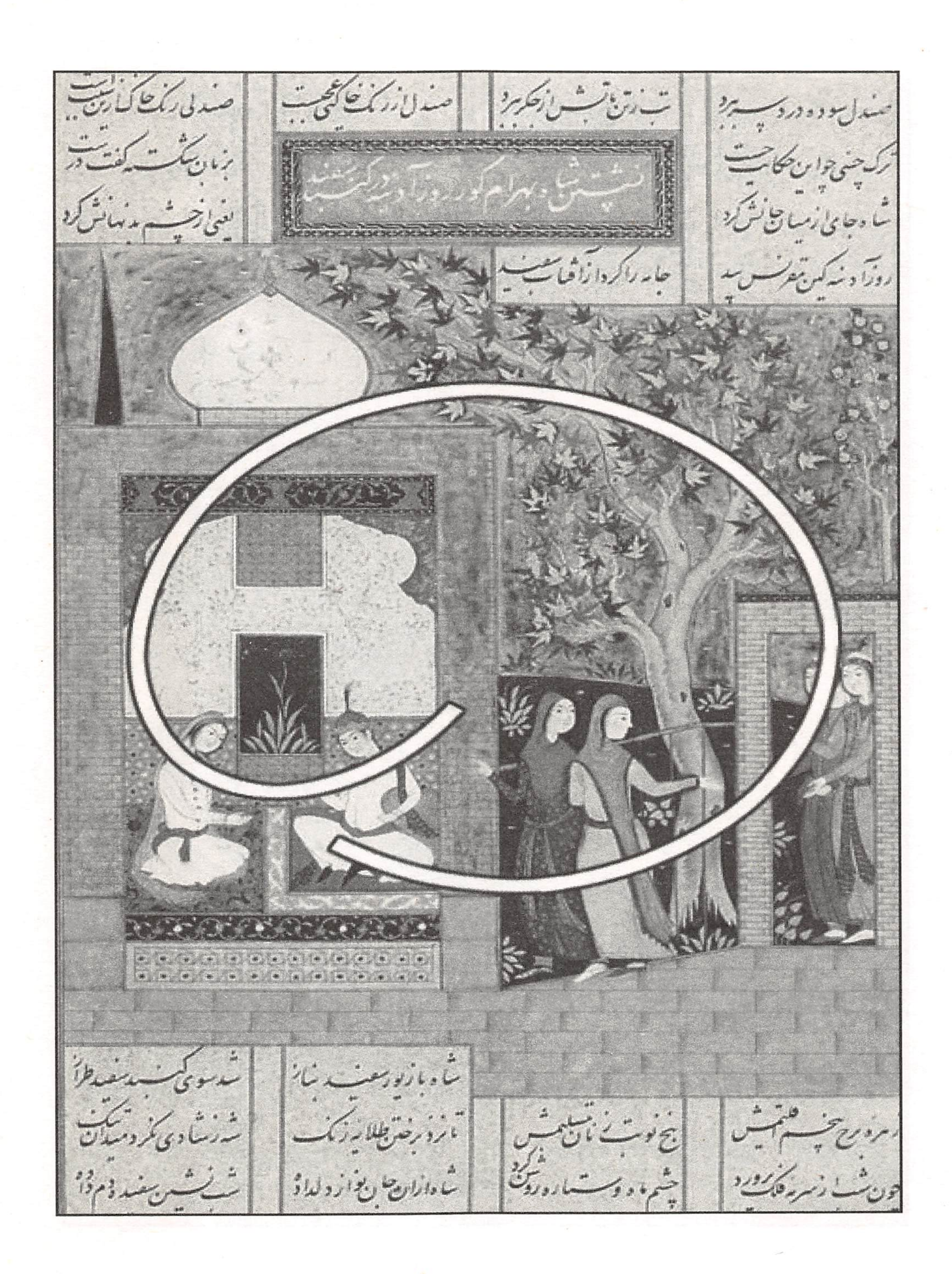
بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء



(شكل ٣٢ هـ. لوحة ٣٩)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

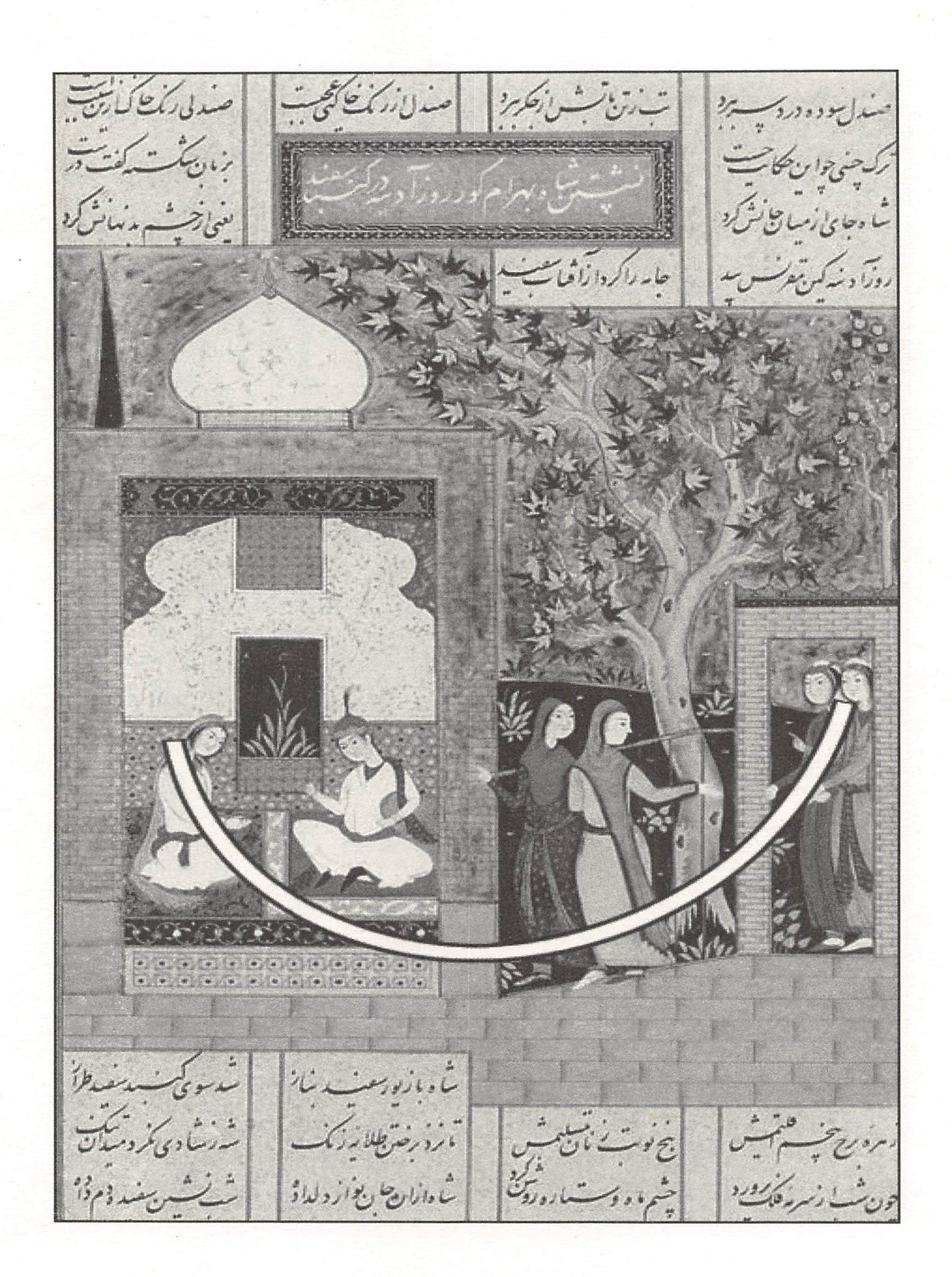
بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء



(شكل ٣٢ س - لوحة ٣٩)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء



(شكل ٣٢ ص ـ لوحة ٣٩)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور والأميرة الفارسية فى القصر ذى القبة البيضاء

بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد

القصيدة

جاء ملك «الصين» لغزو «إيران» مرة ثانية، ولم يكن «بهرام» مستعداً وخزائنه خاوية، فأشار عليه وزيره بأخذ المال من الشعب عُنوة، وقَبِلَ:

لأنه كان مشغولاً باللهو والشراب

مما جعل الوزير يتمادى فى الظلم.. (١)

وشاع الفساد فى البلاد، وذات يوم قابله شيخ ورع «فأخذ ينصحه، ويُبَصِّره بما فى دولته من ظلم وفساد، بسبب سوء تصرفات الوزير... فتأثر «بهرام»، وأفرج عمن سجنهم الوزير، ثم استدعاه، وجلس يستمع إلى شكاوى الناس، ثم أمر بقتله على مرأى منهم»(٢).

المنمنمة: (اللوحة ٤٠)

«بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد»

وهى من المنمنمات الإسلامية الفارسية، بالغة الدلالة، تعكس عدل الحاكم المسلم فى رعايته رعيته، ونشر العدل والإنصاف بين الناس، ودرء الفساد فى الأرض(*).

---

(١) نظامى الكنجوى: هفت بيكر، مرجع سابق، ص٣٥٧.

(٢) عبد النعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٥٧، ٣٥٨.

(*) قال تعالى: ﴿وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّفَسَدَتِ الْأَرْضُ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى الْعَالَمِينَ﴾ سورة «البقرة»: الآية (٢٥١).

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «هفت پيكر».

الصفحة رقم ٢٤٨ فى متن المخطوط ـ ٢٣×٢ , ٣٦سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح أن المصور، جسد لنا المشهد، وأنطق الصورة بالحدث، ليبدو «بهرام» متبوءاً مجلسه، ليصدر قراره، والناس أمامه مصطفين يقصون شكاويهم من هذا الوزير الفاسد، الذى بدأ فى الصورة مشنوقاً ومعلقاً فى المقصلة؛ وعلى أنه مقتولاً، إلا أنه قد بدت على ملامح وجهه نظرات الرضا بالقصاص(*) . (انظر: اللوحة ٤٠أ)(**)

وقد تجلَّى فى المنمنمة براعة المصور، وقدرته الفائقة على تأليف موضوع الحدث، بصيغة شكلية بدت مجتمعة فى التقاء بديع، نسجه فى حركة مكوكية جسدت مصراعى الحدث ، الذى أوله صدر المنمنمة وفيه؛ استماع «بهرام» لشكاوى الناس، وأما آخره؛ فكان إصدار أمره بشنق الوزير الفاسد على مرأى ومشهد من الناس، وفى أقصى اليسار شكل نتيجة الحدث بالفعل.

وأما حوله؛ فقد احتوى على مجموعة من العسكر فى جهة اليسار، وبعض من الملأ يجلسون على سجادة من جهة اليمين، وآخرون فى الوسط جالسون على أرض مزهرة، والكل ـ العسكر والملأ ـ منهمكون فى الحديث، والتعليقات، وتبدو على وجوههم علامات الفرحة بقرار الملك.

وهكذا جمع لنا الفنان مصراعى الحدث، فى تدرج حركى بديع، ليصوره فى تعبير فنى جميل، لالتقاء منطق الشعر كقيمة زمانية، وتحقق انتصار الشكل كقيمة مكانية

(*) قال تعالى: ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴾ سورة «البقرة»: الآية (١٧٩).

(**) تفصيل ـ الوزير الفاسد مشنوقاً.

جسدته فى حيز الوجود الجمالى، والتحمت الصورة الشعرية بالصورة المرسومة التحاماً وثيق الارتباط، اندمج فيه الفنين وحققا تعبيراً إبداعياً لواقع الأحداث فى قلب المجتمع.

وبدت ألوان المنمنمة مشرقة إشراق الشمس، متناسقة ومنسجمة، تشع بهجة، لتعكس فرحة الناس بالعدل، حتى ملابس العسكر على غير العادة مختلف ألوانها، وظهرت حركات الأشخاص، والتفاتاتهم، وإيماءاتهم، لتشيع فى الصورة إيحاءً حركياً جعلها تنبض بالحيوية، ودفع الحياة.

وظلة مزركشة، وحديقة مرقشة، وأخضر فسيح تجلت فيه دلالات رمزية جميلة، لتفيض المنمنمة شاعرية وبهجة.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٣٣ أ ـ لوحة ٤٠).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٣٣ ب ـ لوحة ٤٠).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٣٣ جـ ـ لوحة ٤٠).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل٣٣ د ـ لوحة ٤٠).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣٣ هـ ـ لوحة ٤٠).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٣٣س ـ لوحة٤٠).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٣٣ص ـ لوحة٤٠).





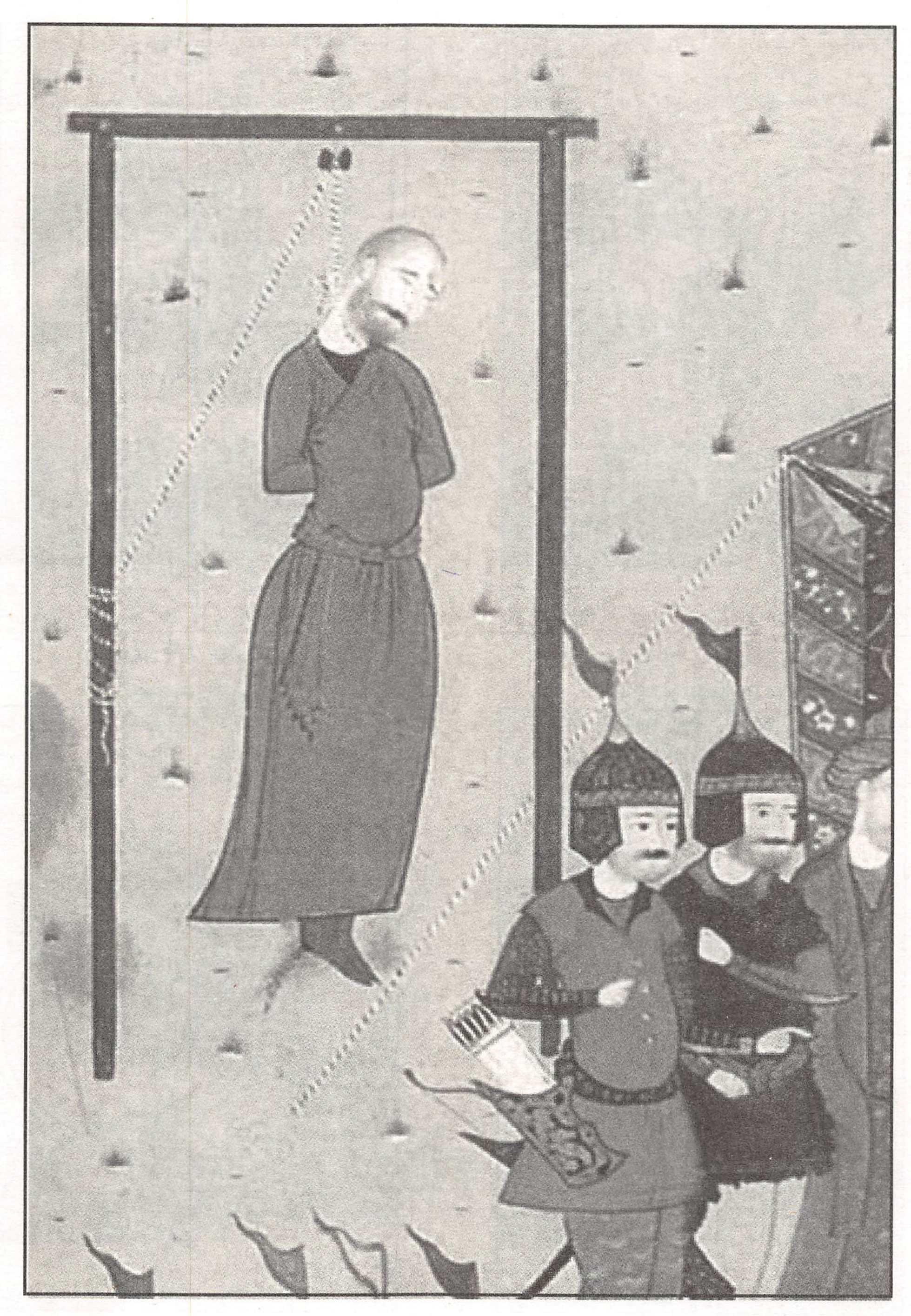
لوحة (٤٠)

«بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد» «منسوبة لأسلوب المصوّرين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة هفت پيكر ـ للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى ، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ) (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

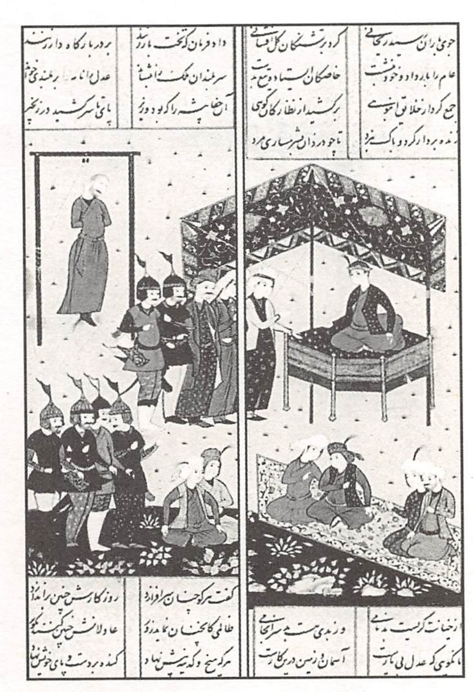
الصفحة رقم (٢١٦) فى متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦,٢سم ـ ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (٤٠ أ)

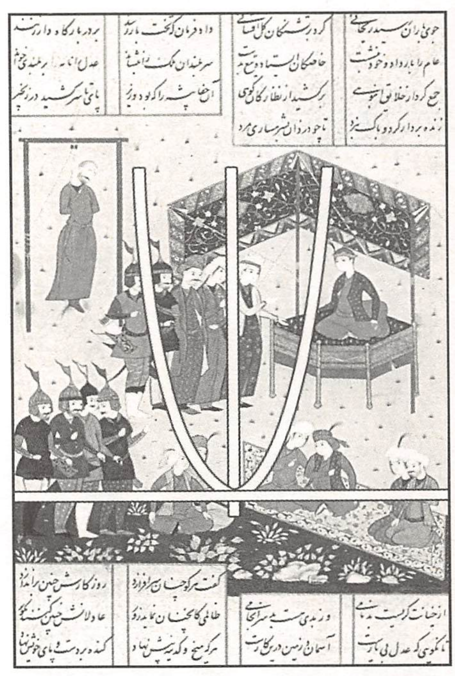
بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد

تفصيل ـ الوزير الفاسد مشنوقاً



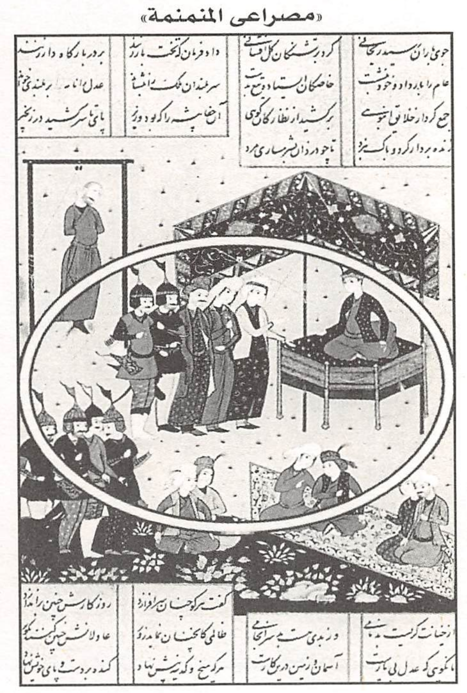
(شكل ٣٣ أ - لوحة ٤٠)

«مصراعي المنمنمة»



(شكل ٣٣ ب - لوحة ٤٠)

«منحنى القطع المكافئ»



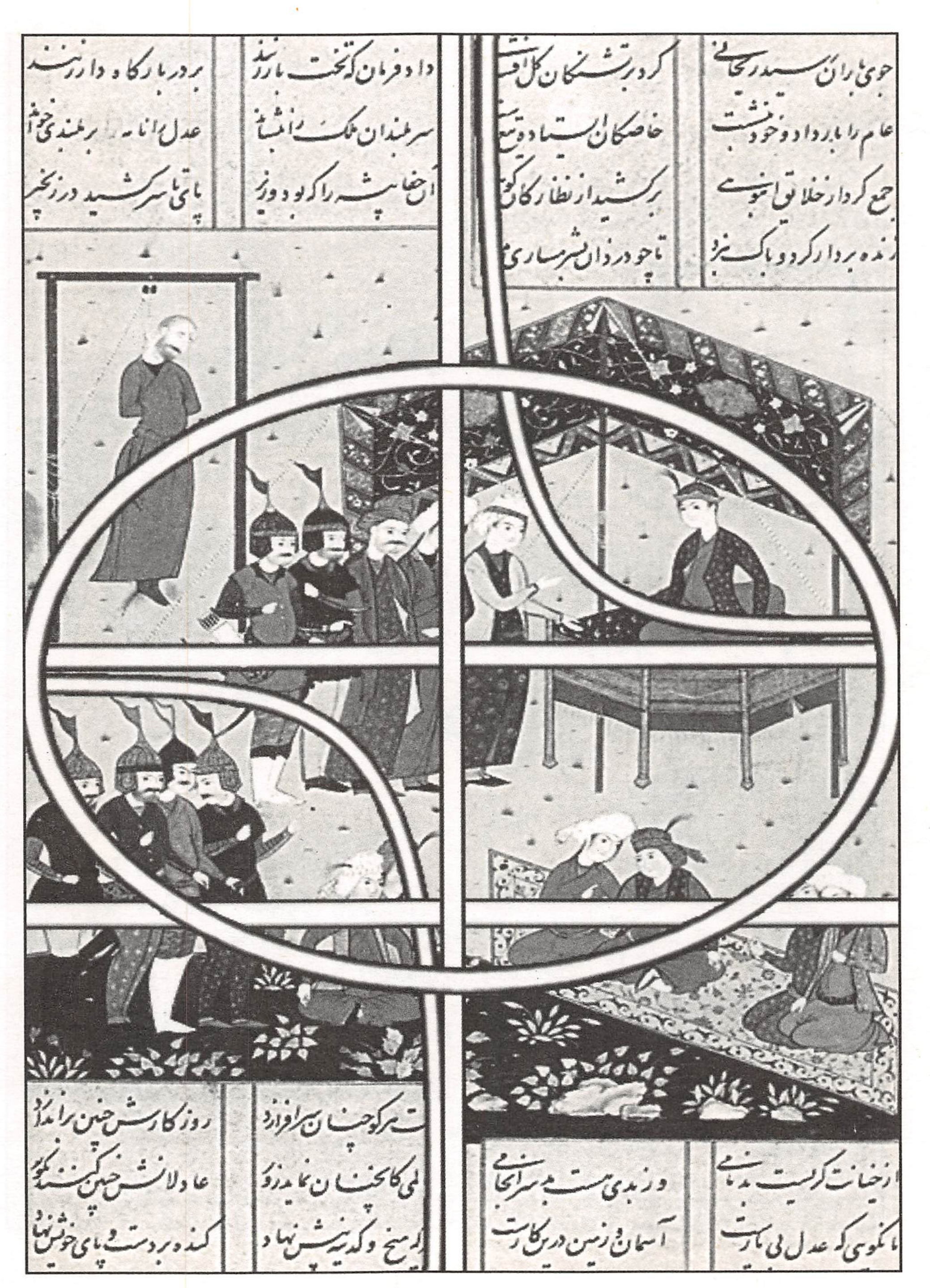
(شكل ٣٣ ج - لوحة ٤٠)

«المنحنى البيضاوي»

(شكل ٣٣ د - لوحة ٤٠)

«منحنى القطع الزائد»

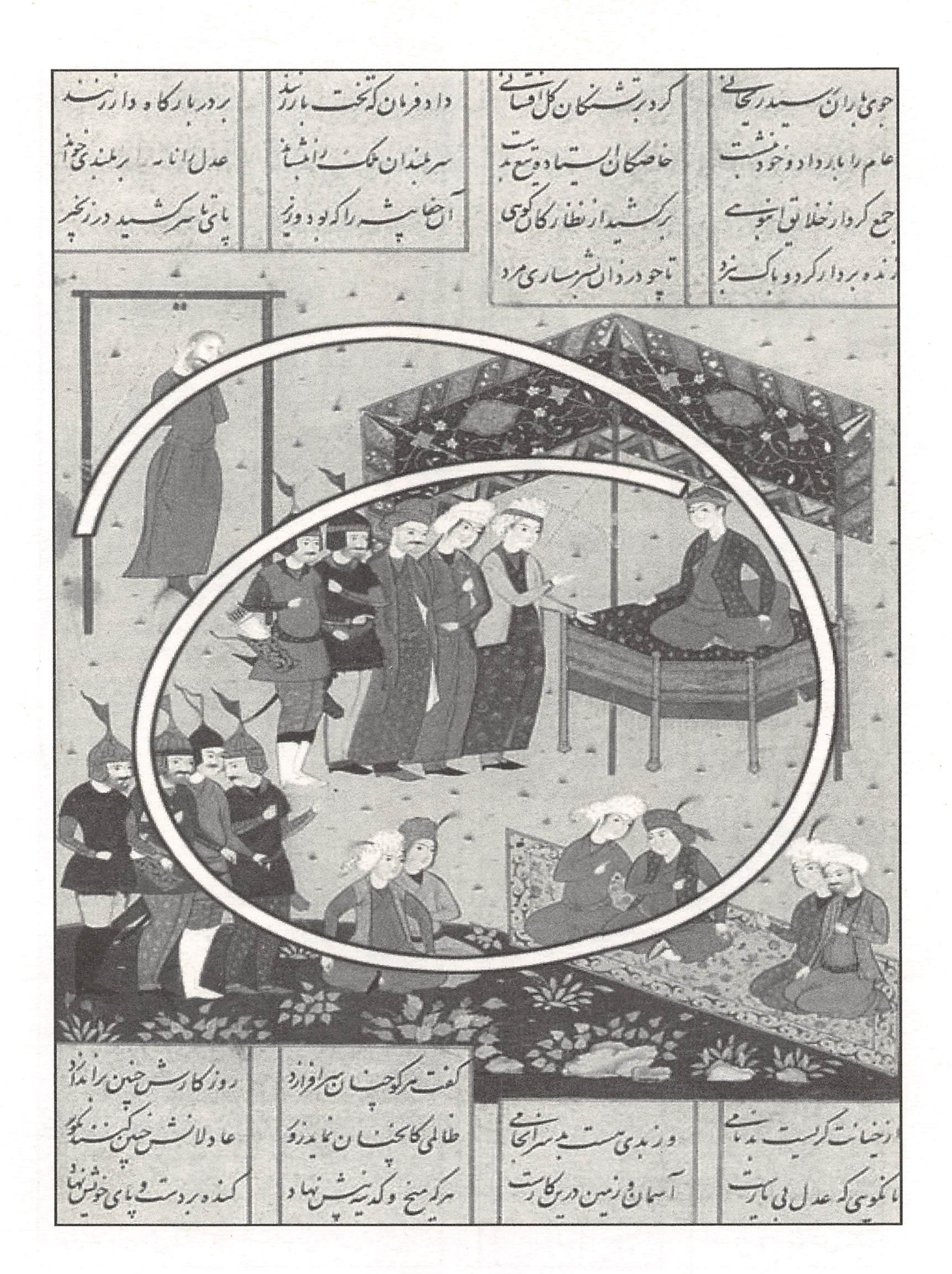
بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد



(شكل ٣٣ هـ - لوحة ٤٠)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد



(شكل ٣٣ س - لوحة ٤٠)

«المحاور الدائرية»

بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد



(شكل ٣٣ ص - لوحة ٤٠)

«المنحنيات العرجونية»

بهرام كور منصتاً لشكاوى الناس فيأمر بشنق الوزير الفاسد

منتخبات منظومة إسكندر نامه

- إسكندر نامه
- غرة المنظومة
- المعركة بين الإسكندر ودارا
- الإسكندر يستقبل سفير خاقان
- الإسكندر فى صحبة الخضر - عليه السلام - يبحثان عن نبع ماء الحياة
- الإسكندر يتأمل معبد قندهار

إسكندر نامه

إسكندر نامـه هـى خـامس منظومـات الشـاعـر، وقـد نظمهـا فـى بحـر المتـقـارب المثمن، وجعلها فـى مجلدين:

أمـا الأول؛ فسماه «شـرف نامه» وتحـدث فيـه عن «الإسكندر»(*) كبطـل فاتح، ويشتمل على ٨٦٠٠ بيت من الشـعـر، وقد أتم نظمـه فى عـام ٥٩٧ هـ، وقـدمـه لأتابك «آذربيـچـان» «نصرة الدين أبو بكر».

وأمـا الثانى؛ « إقـبـال نامـه» كـمـا يـسـمـى «خـرد نامـه»، وتحـدث فـيـه عـن «الإسكندر» كحكيم، ونبى، ويشتمل على ٣٦٨٠ بيتاً من الشعر، وقد أتم نظمه فى عام (٥٩٩هـ) كما رجح «عبد النعيم محمد حسنين»، وقدمها لأتابك «الموصل» «عز الدين مسعود».

وتختلف منظومة «إسكندر نامه» عن المنظومـات الأربعة الأخريات، فى أنهـا لا تحتوى قـصص عشق كعادة «نظامى» فى قـصـصـه، ولعل ذلك يرجع إلـى « أنه كان شـيـخـاً هـرمـاً

(*) رأى «عبـد النعيم حسنين» أن «نظامى» قـد خلط بين قـصـة الإسكندر، وقـصـة النبى «موسى» و«الخضـر» ـ عليهمـا السـلام ـ ، وقـصـة ذى القـرنين المذكورتين فى القـرآن الكريم، وجاء تصـويره لشخصية «الإسكندر» متأثراً بذلك. (راجع: عبدالنعيم محمد حسنين»، نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٧٢).

يريد أن يختم حياته بصورة ليس فيها لغو ولا تأثيم، فأبتعد عن قصص العشق، واختار قصة بطل مؤمن موحد ونبى ـ فى رأيه ـ يدعو الناس إلى العدل والإصلاح». (١)

المنمنمة: (لوحة ٤١)

غرة المنظومة

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «إسكندر نامه»، نسخه الخطاط «عبد الجبار الأصفهانى».

العصر الصفوى، عهد الشاه «عباس الأول»، المدرسة الصفوية الثانية «أصفهان»، بين سنتى (١٢٠٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

الصفحة رقم ٢٥٣ فى متن المخطوط ٢٣×٣٦,٢ سم، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

هذا؛ ويسعى الباحث لدراسة نقدية تحليلية من واقع الابعاد الأدبية الثقافية والرياضية؛ لاستخلاص القيم الجمالية والتعبيرية، فى مجموعة من صور المنمنمات التى تعبر عن موضوعات القصائد فى منظومة «إسكندر نامه» للشاعر «نظامى الكنجوى»، تمثلت فى:

١ـ منمنمة تُصوِّر: المعركة بين الإسكندر ودارا.

٢ـ منمنمة تُصوِّر: الإسكندر يستقبل سفير خاقان.

٣ـ منمنمة تُصوِّر: الإسكندر فى صحبة الخضر ـ عليه السلام ـ يبحثان عن نبع ماء الحياة.

٤- منمنمة تُصوِّر: الإسكندر يتأمل معبد قندهار.



(١) عبدالنعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٧٧.



لوحة (٤١)

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة إسكندر نامه - للشاعر «نظامي الكنجوي»

الصفحة رقم (٢٥٣) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦،٢سم - نسخه الخطاط «عبدالجبار الأصفهاني»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

الصفحة رقم (٢١٦) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦،٢سم - محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩

المعركة بين الإسكندر ودارا

القصيدة

غضب «دارا»(*) من «الإسكندر»، لأنه قطع عنه الجزية، التى التى كانت مفروضة على والده من قبل، وأرسل فى طلبها، ولكن «الإسكندر» رفض، ورد عليه رداً شديد اللهجة جاء فى شكل تحذير قال فيه:

لعل الملك لا يعرف عدد الرؤوس التى قطعت فى الحروب
وإلى أين بلغت حملتى.. وكم صرعت من الأبطال.. (١)

(*) «دارا ابن دارا»: كان ينزل «بابل» فخرج «الإسكندر الرومى» عليه، وغصبه ملكه وقتله، ثم دخل أرض «فارس»، فأكثر من القتل والسبى والخراب وأمر بإحراق كتب دينهم، وأمر بهدم بيوت نيرانهم.

راجع: ابن قتيبة، أبى محمد عبد الله بن مسلم: المعارف، تحقيق «ثروت عكاشة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، الطبعة السادسة، ص٦٥٢.

وهكذا جاء ذكر الواقعة فى التاريخ عكس ما أورده الشاعر فى القصيدة، وفيما ذكره «عبدالوهاب عزام» أن الفرس قد تغير رأيهم فى «الإسكندر» على مر القرون: «كان يسمى الإسكندر اللعين الذى دمر كتب «زردشت»، فصار الإسكندر «ذا القرنين»، الموحد العابد، الفارسى، ابن «دارا» أخا «دارا». وبذلك صالحو «الإسكندر» وغسلوا عن تاريخهم عار الهزيمة أمامه». (حاشية ص٢ - الشاهنامة الجزء الثانى)

(١) نظامى الكنجوى: إسكندر نامه «شرف نامه»، ترجمة «عبدالنعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٢٨٤، ص٢٨٥.

وبدأت الحرب بينهما، ويُقتل « دارا » بيد أحد ضباطه الخونة، ويأمر «الإسكندر» بقتل الضابطين الذين اشتركا فى قتل مليكهم، ثم توجه إلى حيث يلفظ «دارا» أنفاسه الأخيرة:

ووضع رأسه على فخذه.. فكان كمن..

وضع الليل المظلم فوق النهار المشرق..

فأغمض ذلك الجسد النائم عينيه.. وقال له:

قم من هذا التراب والدم.. وَدَعنى..

فلم تبق لى نجاة

ولم يبق لمصباحى ضياء.. (١)

ويطلب «دارا» من «الإسكندر» ألا يحركه.. حتى لا تُزَلْزَل الأرض..

قائلا:

أنا ملك على الأرض.. فلا تهزنى

حتى لا تهتز الأرض(٢)..

المنمنمة: (لوحة ٤٢)

«المعركة بين الإسكندر ودارا»

وهى من المنمنمات الإسلامية، التى تعكس شجاعة المحارب المسلم ومروءته، وأخلاقه الكريمة، فى قتاله ومعاركه مع عدوه(*).

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣ هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م).

---

(١) المرجع السابق: ص٣٨٦، ٣٨٧.

(٢) المرجع السابق، ص٣٨٧.

(*) قال تعالى: ﴿ وَقَاتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَكُمْ وَلا تَعْتَدُوا إِنَّ اللَّهَ لا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ ﴿١٩٠﴾ وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُم مِّنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ وَلا تُقَاتِلُوهُمْ عِندَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّىٰ يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ فَإِن قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ كَذَٰلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ ﴿١٩١﴾ فَإِنِ انتَهَوْا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿١٩٢﴾ وَقَاتِلُوهُمْ حَتَّىٰ لا تَكُونَ فِتْنَةٌ وَيَكُونَ الدِّينُ لِلَّهِ فَإِنِ انتَهَوْا فَلا عُدْوَانَ إِلَّا عَلَى الظَّالِمِينَ﴾ سورة «البقرة»: الآيات (١٩٠-١٩٣).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «إسكندر نامه».

الصفحة رقم ٢٨٥ فى متن الخطوط ـ ٢٣×٢, ٣٦سم ـ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة ؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم مضمون القصيدة، وعبر عنه حساً صوفيًا تجلًى فى نظرات العسكر، وحنو «الإسكندر» وهو يضع رأس «دارا» على فخذه. (انظر : اللوحة ١٤٢أ)(*)

وقد برع الفنان في تنظيم الفراغ الصورى، براعة فائقة على تجسيد مشهد المعركة، ليبدأ من أسفل، حيث «مثوى» الإسكندر ودارا؛ فى استقرار ينقلنا لتدرج حركى متكافئ إلى قلب المعركة، ـ حيث مثويات العسكر والجياد المصفوفة في تقابلات، تمثل أسلوب المعارك في تلك الأزمنة ـ، ليحقق بينهما ترابطا شكيلاً وثيقاً.

وفيما وصف الشاعر حال المعركة حينما دارت رحاها في أنها:

كانت حرباً شديدة لا هوادة فيها

فكانت أصوات الصرعى تتداخل مضطربة..

حتى ليخيل لك ان الأرض قد زلزلت زلزلها

وأن «إسرافيل» نفخ في الصور إيذاناً بقيام الساعة.. (١)

هكذا صور الشاعر الواقع الحقيقى لمعركة حربية ليجسد حمى الوطيس، فى أبواق تنفخ يميناً ويساراً، وأراد المصوِّر تجليات صوفية تكشف عن إيمان «الفنان المسلم» بعقيدته وتعاليمها السمحة، فبدت الصورة خالية من آثار قتال ، وبدت الأبواق وكأنها تنفخ إيذاناً بقيام احتفالية تشع فرحة انتصار بهيج، فحقق «واقعية ميتافيزيقية» التحمت فيها الصورة الشعرية بالصورة المرسومة التحاماً وثيق الارتباط، تجسَّد فيها التقاء جميل جمع بين الفنين فى آن واحد.

ومشرقة ملابس العسكر والجياد، مختلف ألوانها في انجسام ورقة، خلت من آثار حمي الوطيس ، لتعكس فرحة وزهو.

وخيال فى فضاء فسيح، يحلق بالمتأمل في آفاق رحبة من الاستمتاع الجمالى، لحس تعبيري صوفى، يفيض شفافية وشاعرية وبهجة(**).

(*) تفصيل ـ الإسكندر ودارا.

(١) المرجع السابق: ص٣٨٥.

(**) راجع: الفصل الثانى؛ «الشفافية»، ص٥٠.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٣٤ أ ـ لوحة ٤٢).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٣٤ ب ـ لوحة ٤٢).

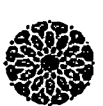
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٣٤ جـ ـ لوحة ٤٢).

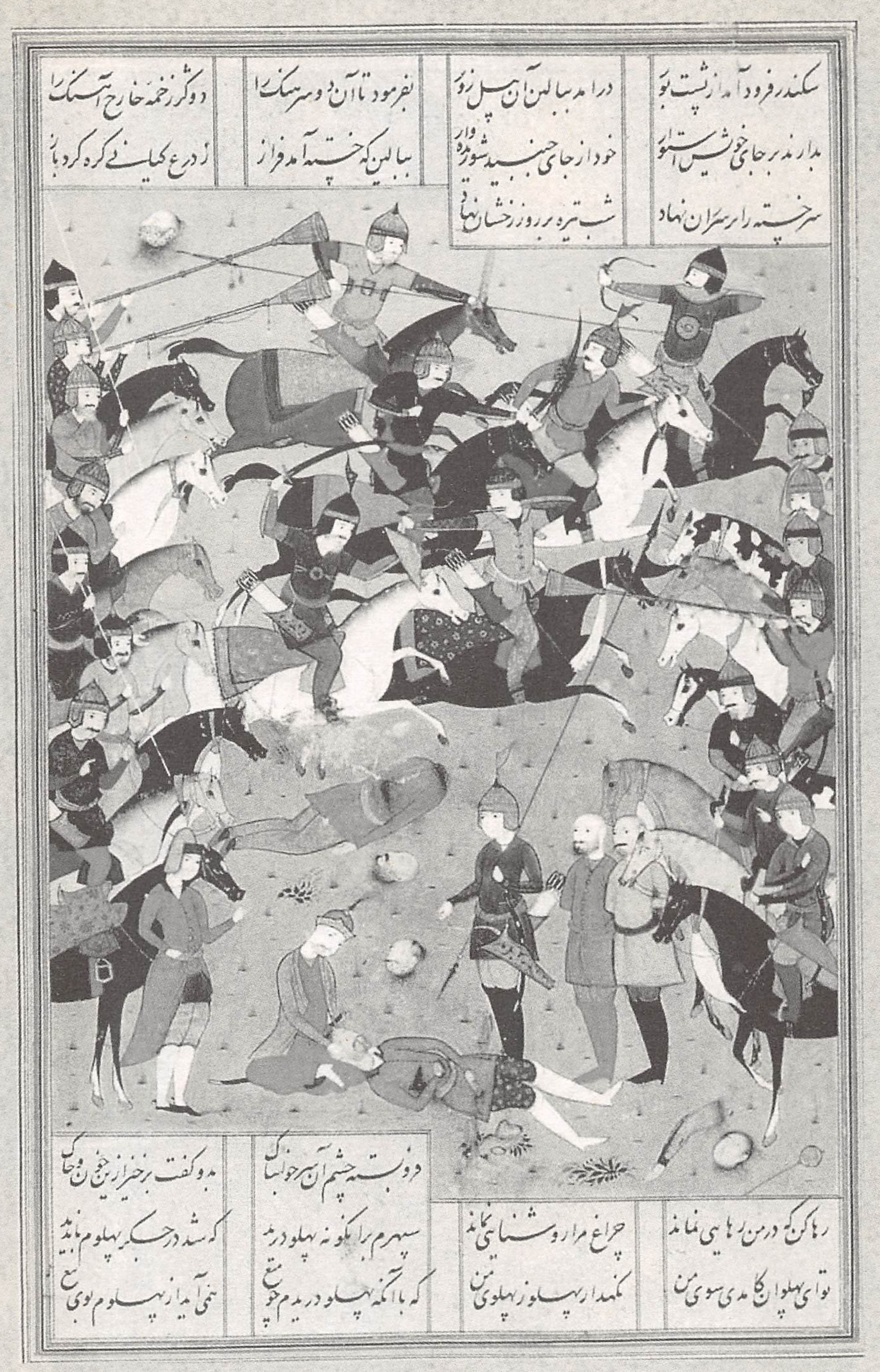
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٣٤د ـ لوحة ٤٢).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣٤هـ ـ لوحة ٤٢).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٣٤س ـ لوحة٤٢).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٣٤ص ـ لوحة٤٢).





لوحة (٤٢)

«المعركة بين الإسكندر ودارا» «منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة إسكندر نامه - للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى ، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ) (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

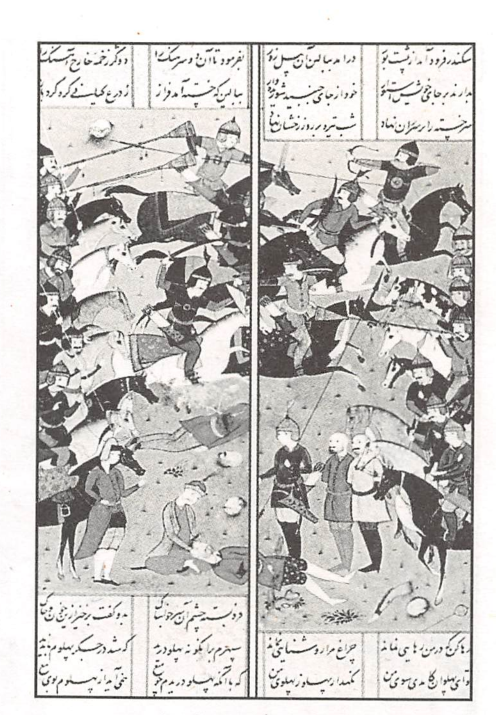
الصفحة رقم (٢١٦) فى متن المخطوط - ٢٣×٢، ٣٦سم - ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (٤٢ أ)

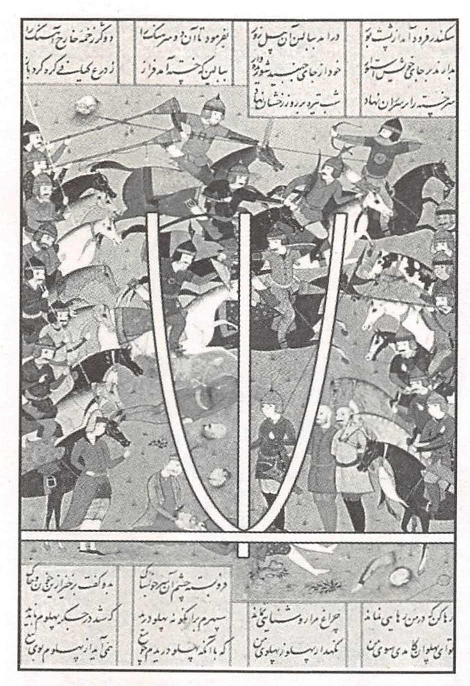
المعركة بين الإسكندر ودارا

تفصيل ـ الإسكندر ودارا



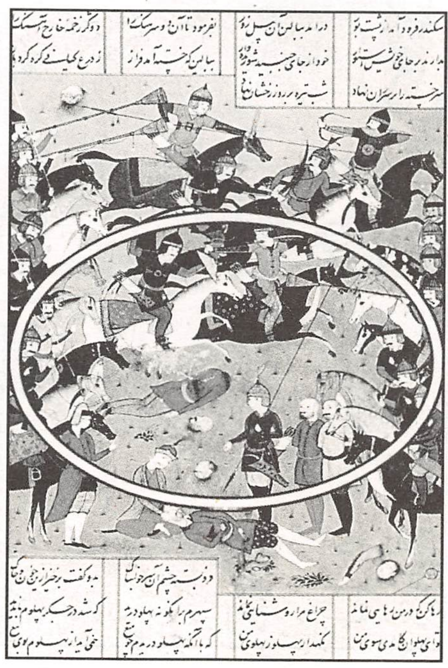
(شكل ٣٤ أ - لوحة ٤٢)

«مصراعى المنمنمة»



(شكل ٣٤ ب - لوحة ٤٢)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٣٤ ج - لوحة ٤٢)

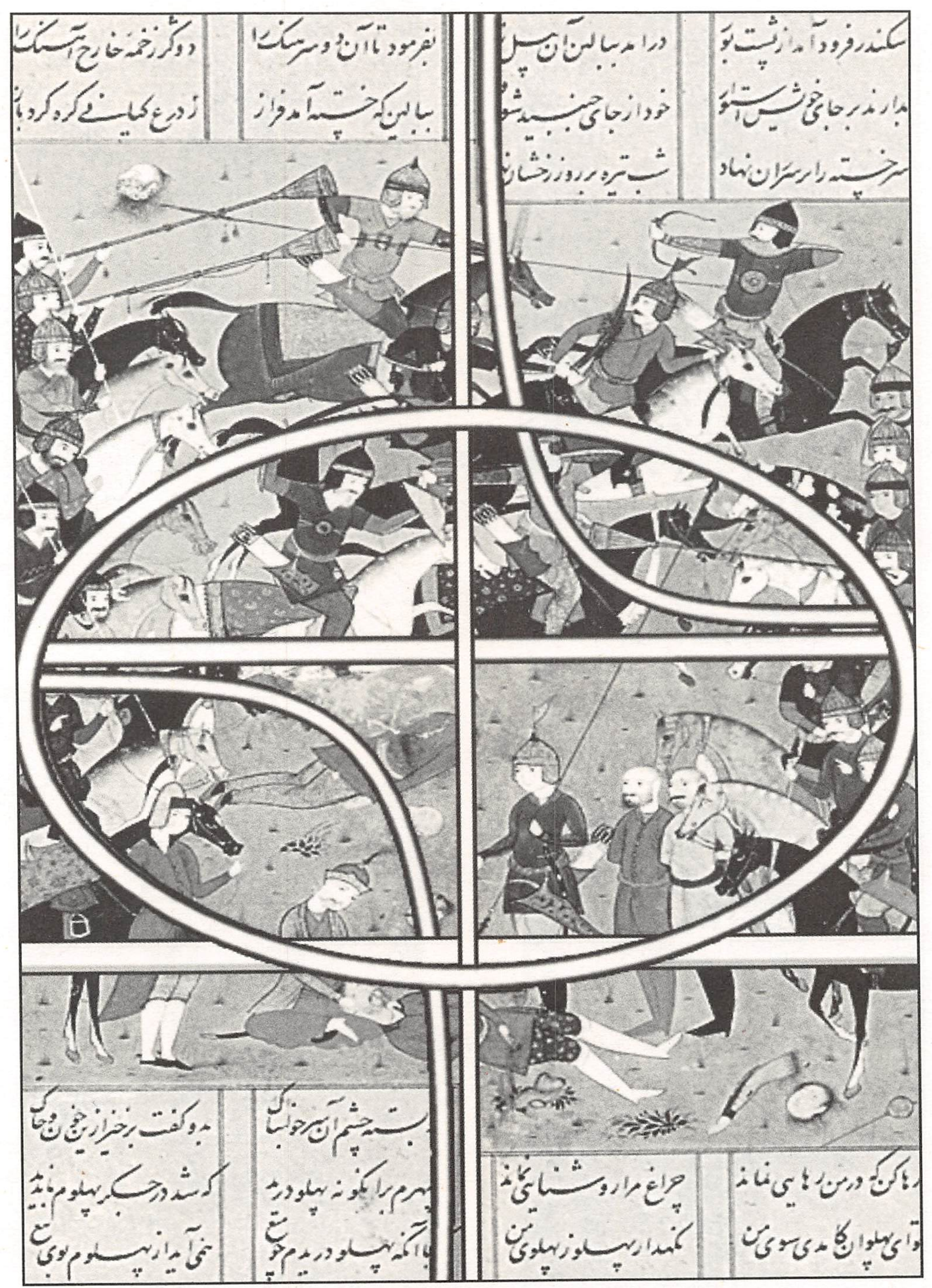
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٣٤ د - لوحة ٤٢)

«منحنى القطع الزائد»

المعركة بين الإسكندر ودارا



(شكل ٣٤ هـ - لوحة ٤٢)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

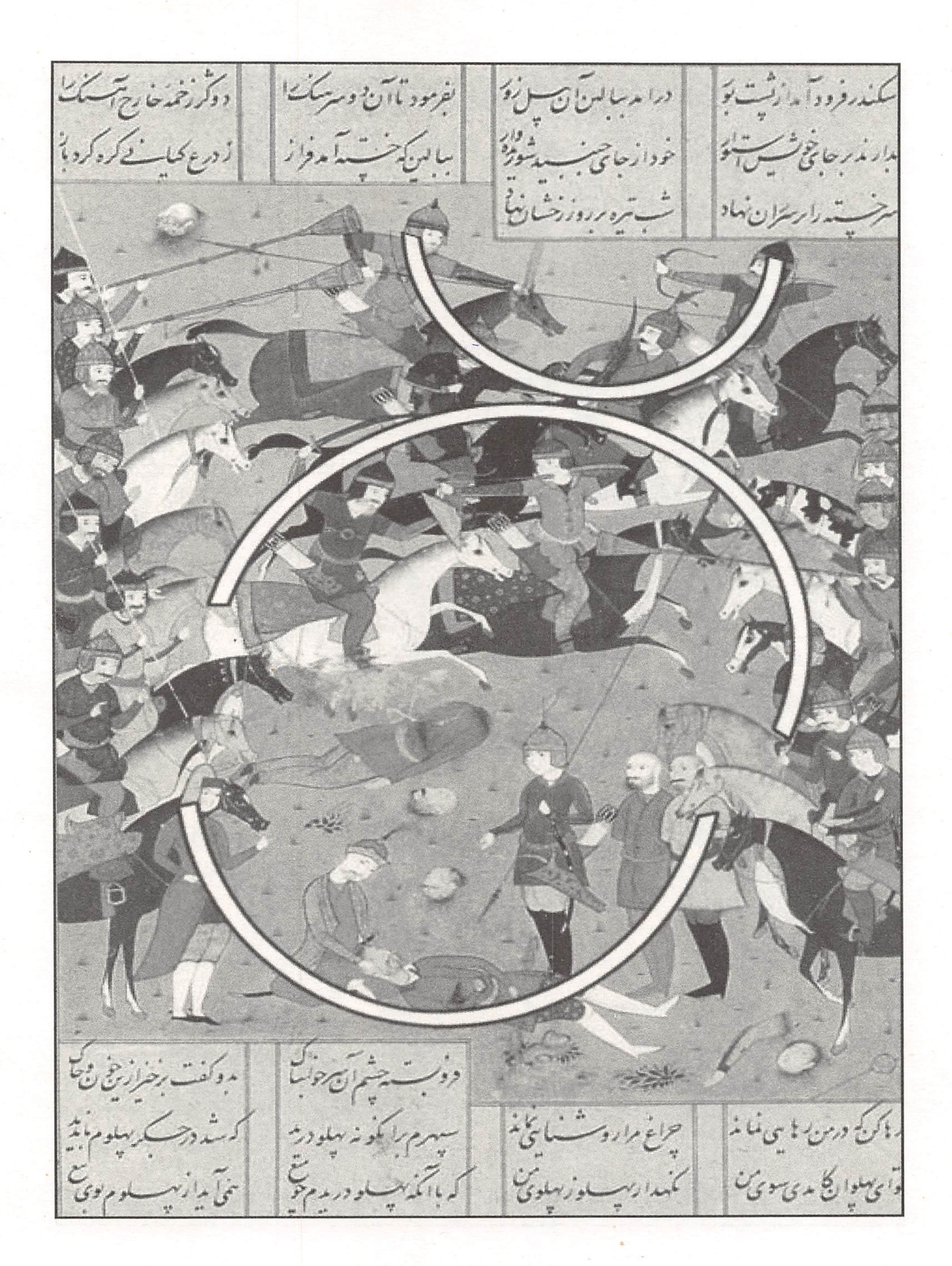
المعركة بين الإسكندر ودارا



(شكل ٣٤ س - لوحة ٤٢)

«المحاور الدائرية»

المعركة بين الإسكندر ودارا



(شكل ٣٤ ص - لوحة ٤٢)

«المنحنيات العرجونية»

المعركة بين الإسكندر ودارا

الإسكندر يستقبل سفير خاقان

القصيدة

استـــمـــر «الإسكندر» فى رحلتــه، إلى أن وصل بلاد «الصـــين» التى رفض ملكهــا «خاقان»(*) أن يدفع الجزية، فأغار «الإسكندر عليه:

ففزع قائد الصين.. وأخذ يتوجس خيفة

من غارة الإسكندر.. من الليل حتى الصباح.. (١)

ثم انتهى الأمر بالصلح بينهما، وجاء سفير خاقان ليبلغه رغبة الملك فى صداقته.

وجلس السفير البليغ بأمر الملك ـ الإسكندر ..

منحنياً للذى ساعده على الجلوس..

ظل لحظة دون إلقاء نظرة أو كلمة .. ظل صامتاً..

مثل نقطة فى دائرة..

دائرة الفرجار.. كما لو كانت متلاشية..

اتت علامة من الملك:

إذا كنت تأتى برسالة سعيدة.. فلتُسلمها.!

البدر الذى يغطيه السحاب

كلماته تلمع مثل اللؤلؤ.. قاطعة مثل حد السيف..(٢)

(*) خاقان: لقب لبعض ملوك الترك والصين ، فيه معنى العظمة والقدرة. (قاموس الفارسية : ص٢١٢).

(١) نظامى الكنجوى: إسكندر نامه «شرف نامه»، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق ، ص٣٩٤.

(٢) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص٨٦.

وكان رد سفير خاقان:

«كم من رحلة ملكية بين إيران وبيزنطة..

جاءت بازدهار لكل المملكة..

الأرض كلها من الصين إلى الناحية الأخرى من العالم.. تكون خاضعة لك»[١]

المنمنمة : (لوحة ٤٣)

«الإسكندر يستقبل سفير خاقان»

وهى من المنمنمات الفارسية التى تجسّد حفلات الاستقبال الملكية فى تلك الأزمنة.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى في مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣ هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، منظومة «إسكندر نامه».

الصفحة رقم ٢١٥ فى متن المخطوط - ٢٣×٣٦,٢سم -، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن الفنان جسّد لنا المشهد، وأنطق الصورة بالمشهد؛ ليبدو «الإسكندر» جالساً على عرشه(*) والملأ من حوله بين واقف وجالس، وسفير «خاقان» جالساً فوق سجادة منتظراً الإشارة ببدء الكلام «صامتاً.. مثل نقطة فى دائرة»!

وقد تجلَّى فى المنمنمة أسلوب المصور «رضا عباسى» فى رسمه للشخوص ذوى القدود المشوقة، واختفت العمامة الصفوية الشهيرة، التى تميزت بها رسوم مدرسة «تبريز»، وظهرت عمامة أخرى، - ربما كان يتحلَّى بها أهل السنة - وتميزت بها رسوم مدرسة «أصفهان».

---

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(*) يقترب تصميم هذا المقعد «عرش الإسكندر» من نموذج المقعد المسدس الأضلاع، الذى تجلَّى فى رسوم «تبريز» للمصورين «أغاميرك وميرزا على»؛ (انظر: اللوحات ١١، ١٤، ١٦).

وقد برع الفنان براعة فائقة فى تصميم عرش «الإسكندر»، وأضفى عليه ثراءً زخرفياً أربيسكياً، تميز برقة خطوطه ودقتها، وبدت فيه الفخامة والأبهة الملكية، المناسبة لملك فاتح، جالس على عرشه. (انظر : اللوحة ٤٣ أ)(*)

وقد عكست إيماءات الملأ، وحركات أجسامهم، بين واقف وجالس فى تقابلات، إيحاءً حركياً ، وصار المشهد مثل «دائرة الفرجار.. كما لو كانت متلاشية»، لتنطق الصورة شعراً، فيما وصف الشاعر حال سفير «خاقان».

وجاءت الألوان مختلفة، اختلافاً جميلاً، فى انسجام ورقة بالغتين، لتفيض الصورة بهجة تشع ألفة، وثراءً فنياً يتوافق مع الأبهة الملكية، وقدر الاستقبال وما بدا فيه من تودد وخشوع، ظهر واضحاً فى جلوس سفير «خاقان» وإشارة «الإسكندر» له ببدء الحديث، وطرح الرسالة التى جاء لتبليغها.

أما تأثير فن المثنوى والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٣٥ أ ـ لوحة ٤٣).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٣٥ ب ـ لوحة ٤٣).

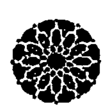
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٣٥ جـ ـ لوحة ٤٣).

منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٣٥ د ـ لوحة ٤٣).

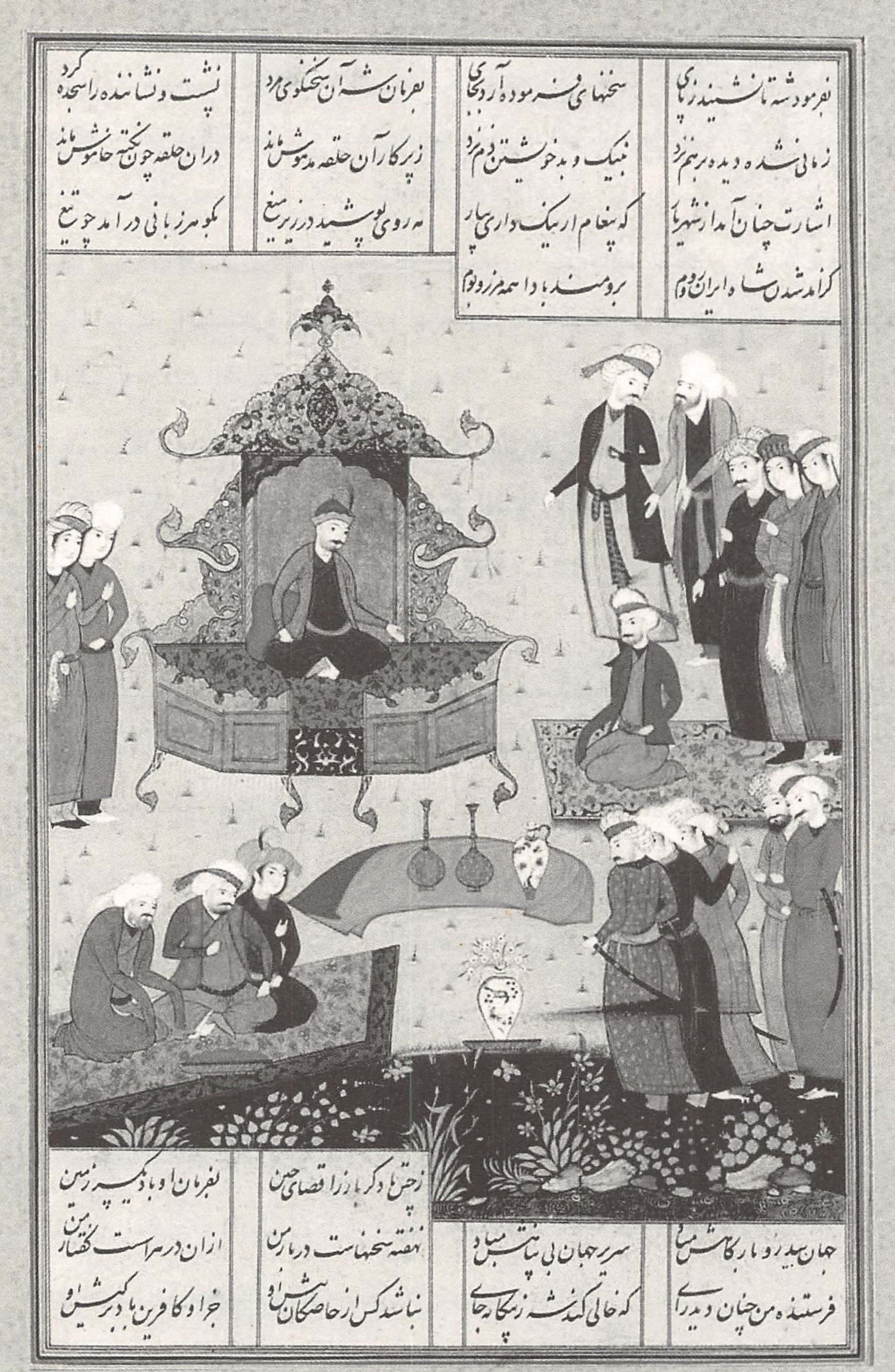
إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣٥ هـ ـ لوحة ٤٣).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٣٥س ـ لوحة٤٣).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٣٥ص ـ لوحة٤٣).



(*) تفصيل ـ مقعد الإسكندر.



لوحة (٤٣)

«الإسكندر يستقبل سفير خاقان» «منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة إسكندر نامه - للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى ، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ) (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

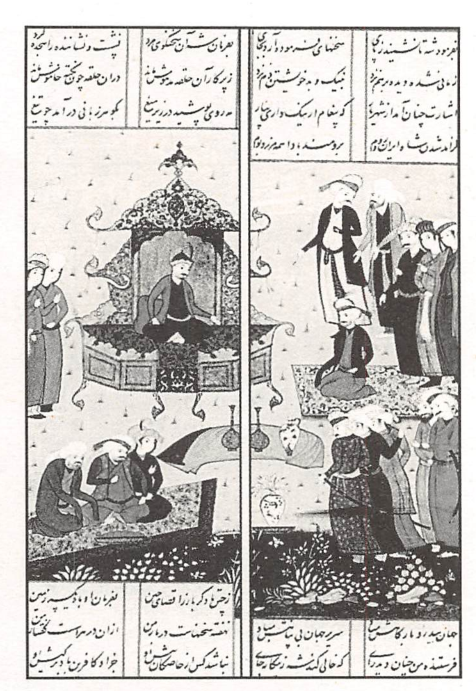
الصفحة رقم (٢١٦) فى متن المخطوط - ٢٣×٢ ,٣٦سم - ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (٤٣ أ)

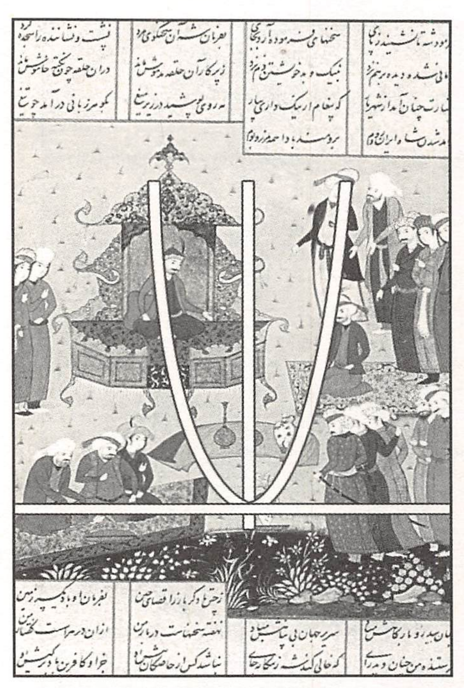
الإسكندر يستقبل سفير خاقان

تفصيل ـ مقعد الإسكندر



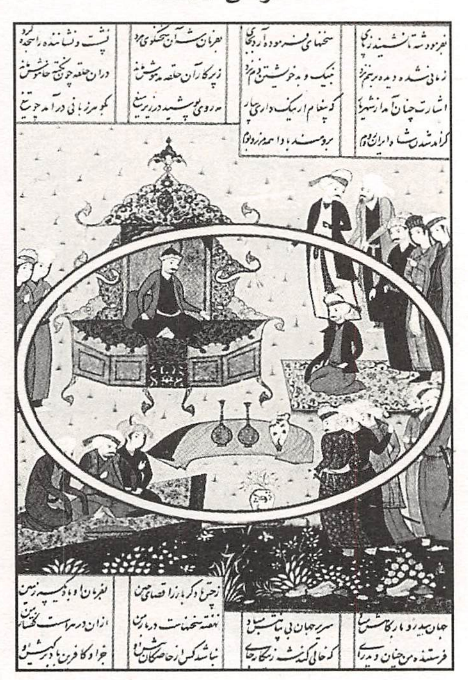
(شكل ٣٥ أ - لوحة ٤٣)

«مصراعى المنمنمة»



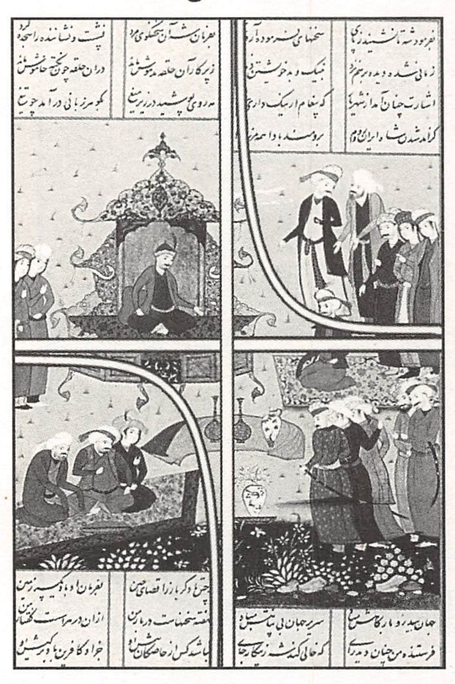
(شكل ٣٥ ب - لوحة ٤٣)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٣٥ ج - لوحة ٤٣)

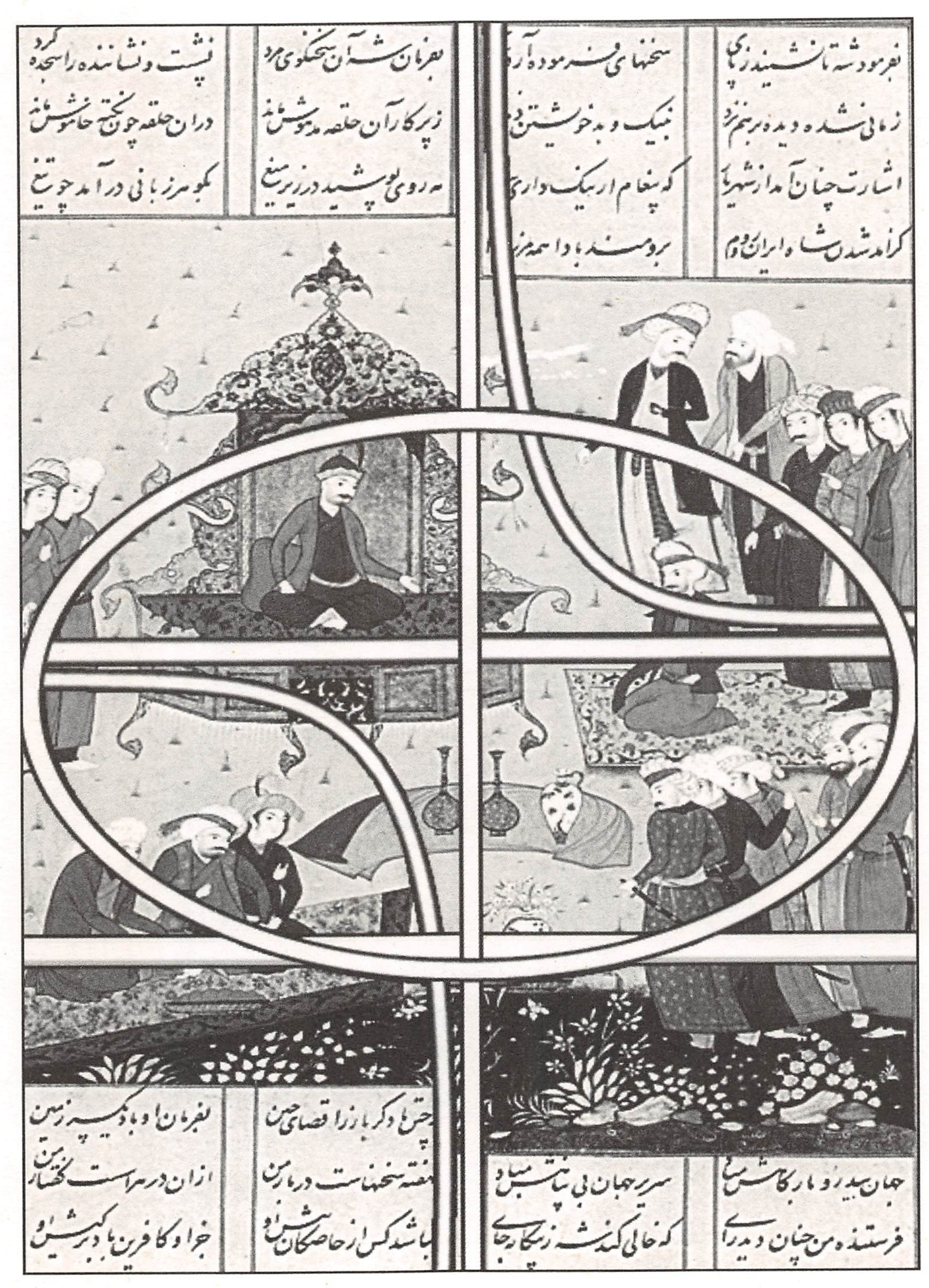
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٣٥ د - لوحة ٤٣)

«منحنى القطع الزائد»

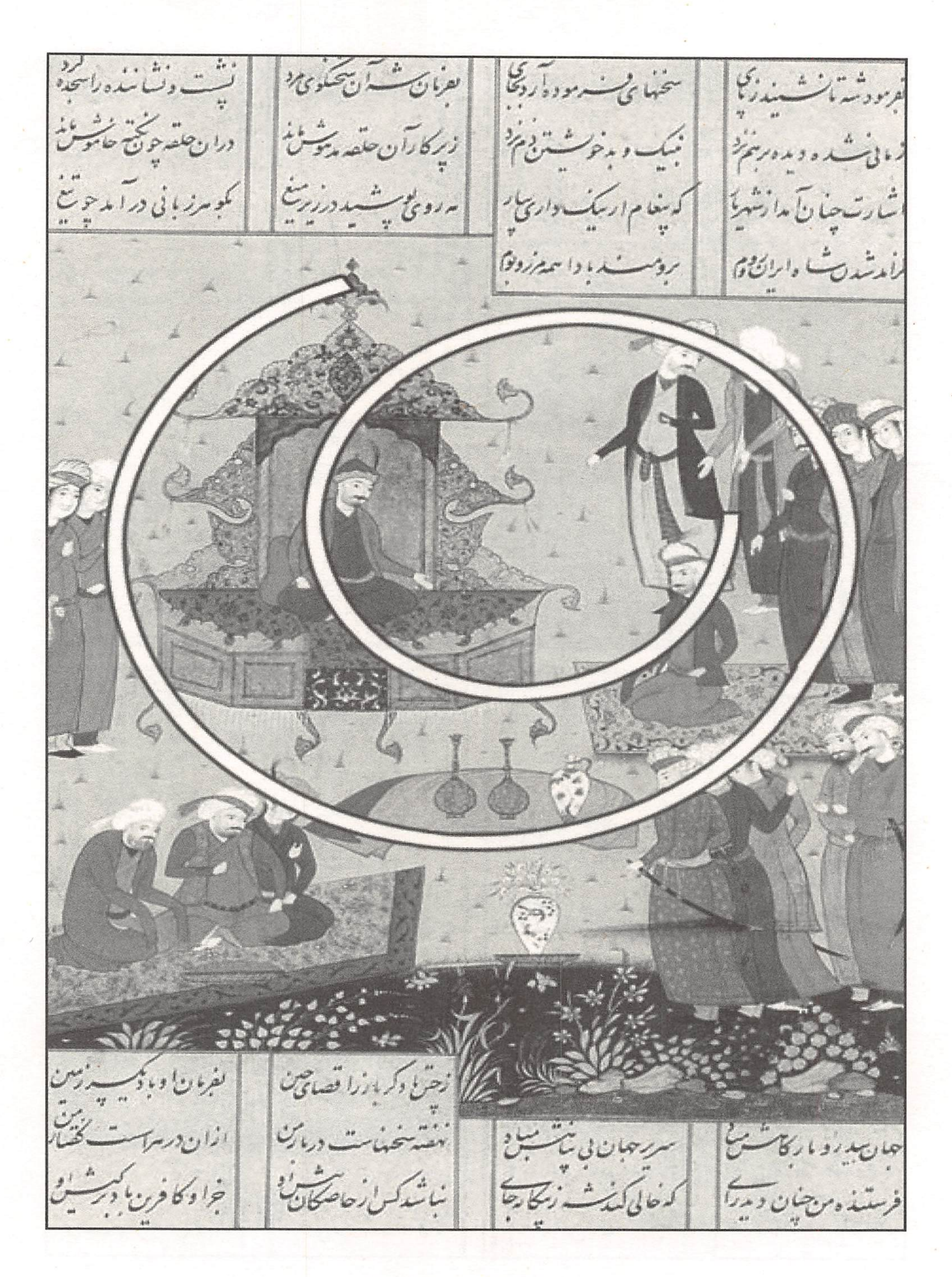
الإسكندر يستقبل سفير خاقان



(شكل ٣٥ هـ - لوحة ٤٣)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

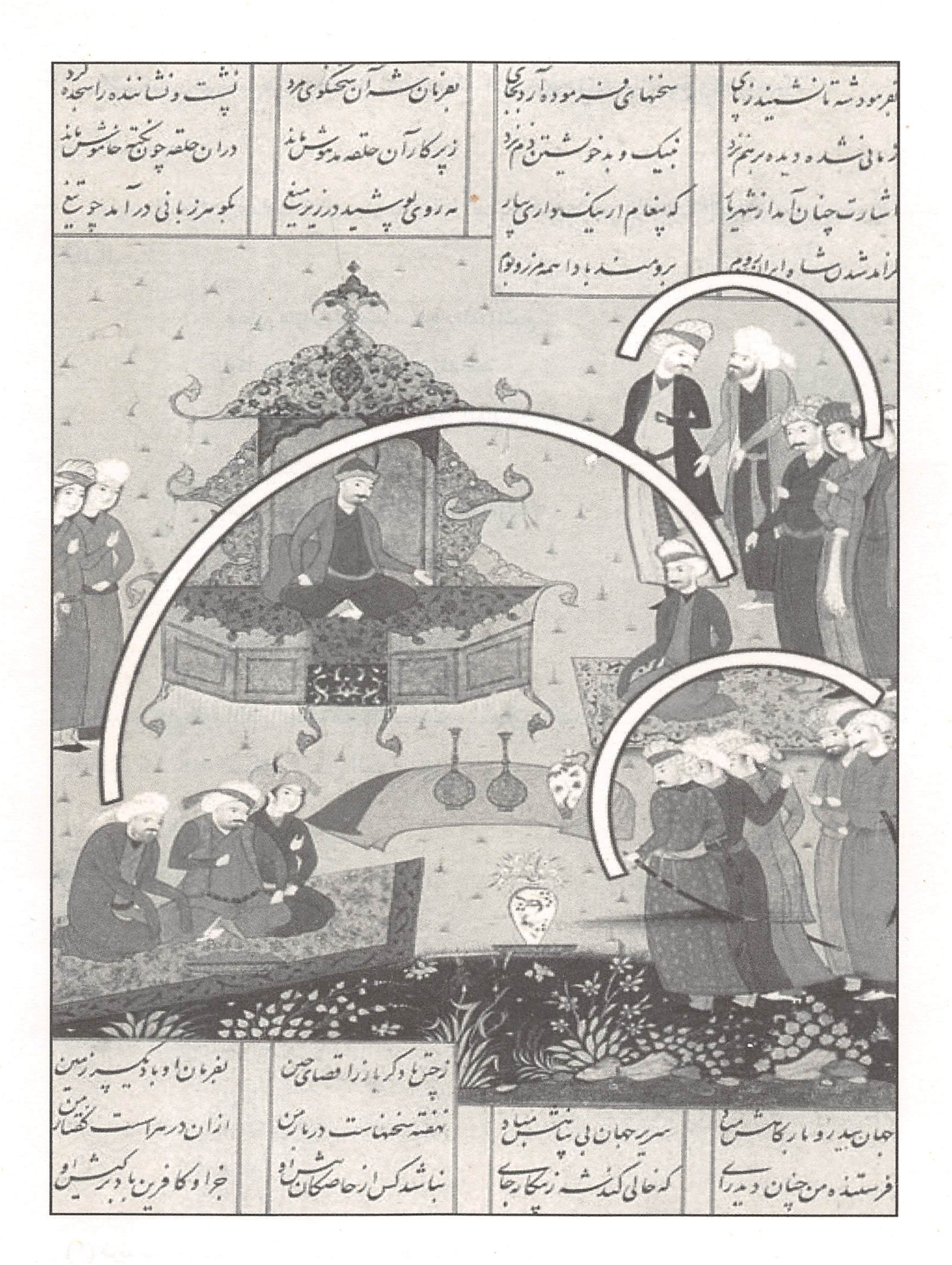
الإسكندر يستقبل سفير خاقان



(شكل ٣٥ س ـ لوحة ٤٣)

«المحاور الدائرية»

الإسكندر يستقبل سفير خاقان



(شكل ٣٥ ص - لوحة ٤٣)

«المنحنيات العرجونية»

الإسكندر يستقبل سفير خاقان

الإسكندر فى صحبة الخضر ـ عليه السلام ـ يبحثان عن نبع ماء الحياة

القصيدة

غزا «الإسكندر» بلاداً كثيرة، وعلم أنه أصبح قريباً من منطقة الظلام، حيث يوجد ماء الحياة؛

وعلى مرمى البصر.. لاح ذلك المنبع
وكأنه معدن خالص من الفضة..
مُستخرج من جوف صخور الوادى
يشع نوراً..
مثل نجمة ليلية فى وضح النهار..(١)
فسر الإسكندر بتلك العين
...
وأظهر الفرح والغبطة.. (٢)

وسار فى الظلام يبحث مع «الخضر» ـ عليه السلام ـ ، عن ماء الحياة، فعثر «الخضر» ـ عليه السلام ـ على العين(٣)؛

(١) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص٨٨.
(٢) نظامى الكنجوى: إسكندر نامه «شرف نامه»، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٣٩٥.
(٣) عبد النعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٣٩٦.

فلما وجدها

نزل وخلع ملابسه فى أسرع وقت..

واستحم فى هذه الماء

وشرب منه بقدر ما استطاع..

فأصبح جديراً بالحياة الأبدية...(١)

أما «الإسكندر» فقد ظل الطريق.

المنمنمة: (لوحة ٤٤)

«الإسكندر فى صحبة الخضر - عليه السلام - يبحثان عن نبع ماء الحياة».

وهى من المنمنمات الفارسية الإسلامية، التى تعكس رغبة الإنسان فى الحياة مع كل ما فيها من كَبَد.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣ هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، منظومة «إسكندر نامه».

الصفحة رقم ٣٣٦ فى متن المخطوط - ٢٣×٣٦,٢سم -، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة ؛ يتضح لنا أن المصوِّر استلهم مضمون القصة، وحقق فيها قدراً من الحس الصوفى بدا واضحاً فى نظرتهما المشحونة بالتأمل واللهفة، وهما بجوار نبع ماء، يستكشفان فيه ماء الحياة، «الخضر» - عليه السلام - يغترف شربه ماء، و«الإسكندر» فى سبيله إليها. (انظر : اللوحة ٤٤ أ)(*)

فجاء تعبيره تجسيداً لمعنى وقدر الماء فى الحياة(**)، ليشمله صورة مشجرة بنباتات مزهرة، أحاطها بجبال بدت «رواسى تمر مر السحاب»، فأصبح كل شىء موزن.

---

(١) نظامى الكنجوى : إسكندر نامه «شرف نامه» ، مرجع سابق، ص٣٩٦.

(*) تفصيل - البحث عن ماء الحياة.

(**) قال تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ سورة «الأنبياء»: الآية (٣٠).

وتجلت براعته فى تحقيق توافقات واختلافات لونية فى انسجام ورقة، جعلت المنمنمة تفيض سحراً وشاعرية، وحققت التوريقات النباتية بألوانها البديعة قدراً من البهجة، وأضفت الخطوط الموجية فى رسوم الأشجار والزهور والجبال، مزيداً من الإيحاء بالحركة، لتفيض الصورة حيوية، وتنبض بنبض الحياة.

أما تأثير فن «المثوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٣٦ أ ـ لوحة ٤٤).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٣٦ ب ـ لوحة ٤٤).

المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٣٦ جـ ـ لوحة ٤٤).

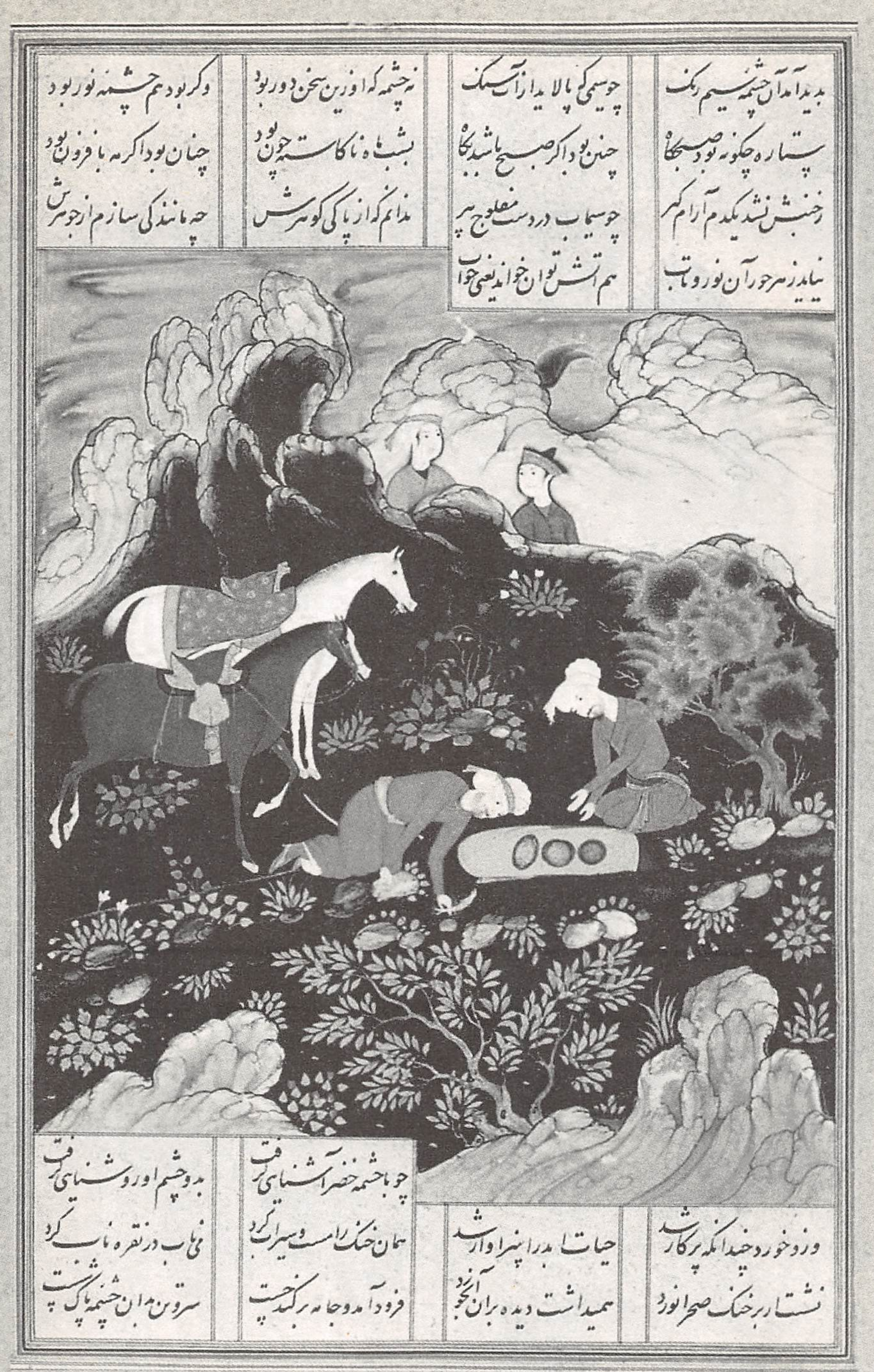
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٣٦ د ـ لوحة ٤٤)

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣٦ هـ ـ لوحة ٤٤).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٣٦س- لوحة٤٤).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٣٦ص- لوحة٤٤).





لوحة (٤٤)

«الإسكندر فى صحبة الخضر - عليه السلام - يبحثان عن نبع ماء الحياة»

«منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة إسكندر نامه - للشاعر «نظامى الكنجوى»

العصر الصفوى، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ) (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

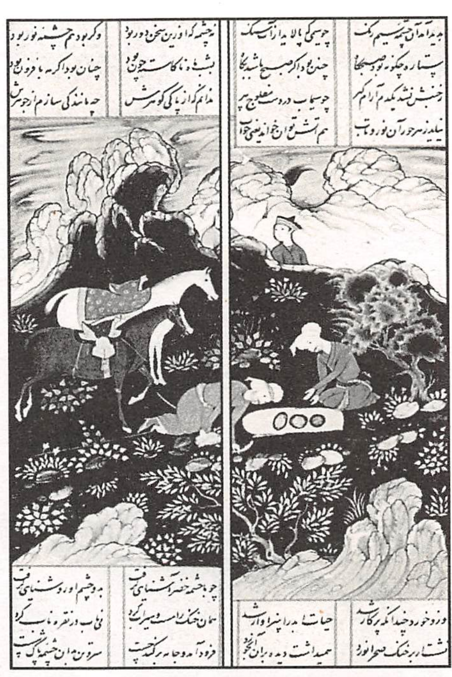
الصفحة رقم (٢١٦) فى متن المخطوط - ٢٣×٣٦,٢سم - ، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩



لوحة (٤٤ أ)

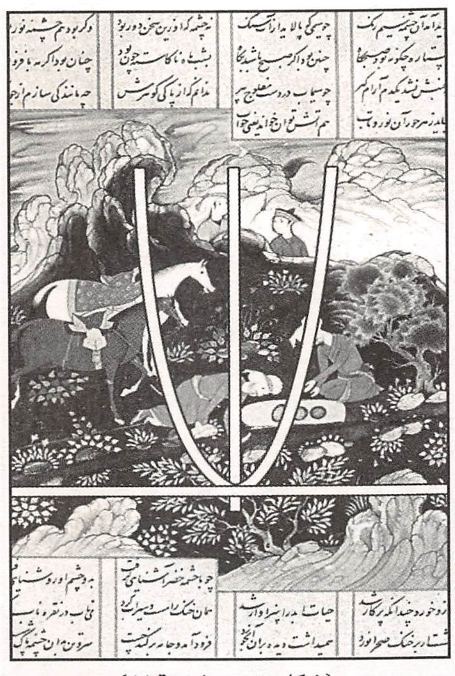
الإسكندر فى صحبة الخضر - عليه السلام - يبحثان عن نبع ماء الحياة

تفصيل - البحث عن ماء الحياة



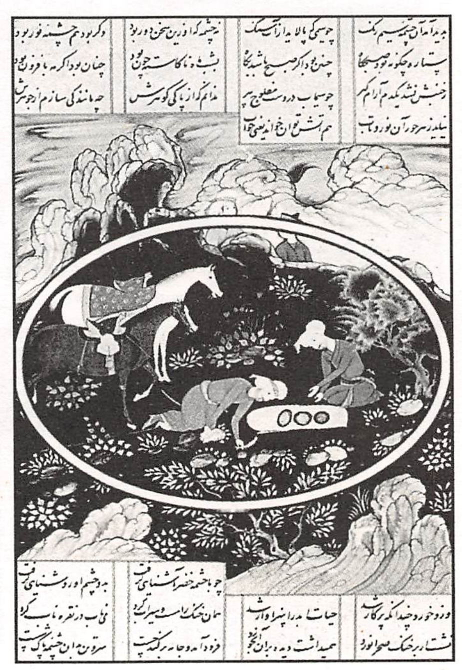
(شكل ٣٦ أ - لوحة ٤٤)

«مصراعى المنمنمة»



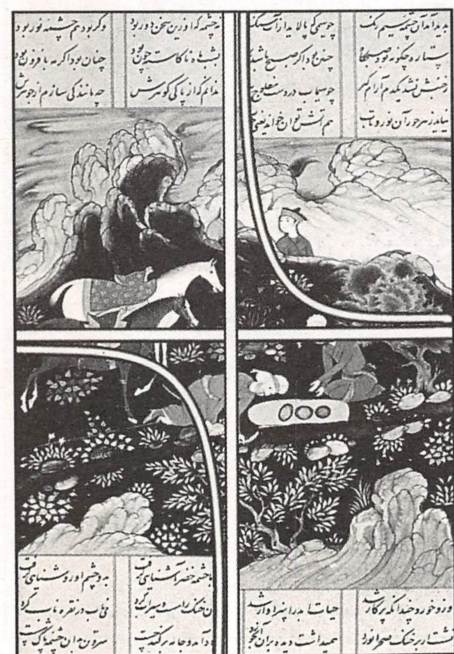
(شكل ٣٦ ب - لوحة ٤٤)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٣٦ جـ - لوحة ٤٤)

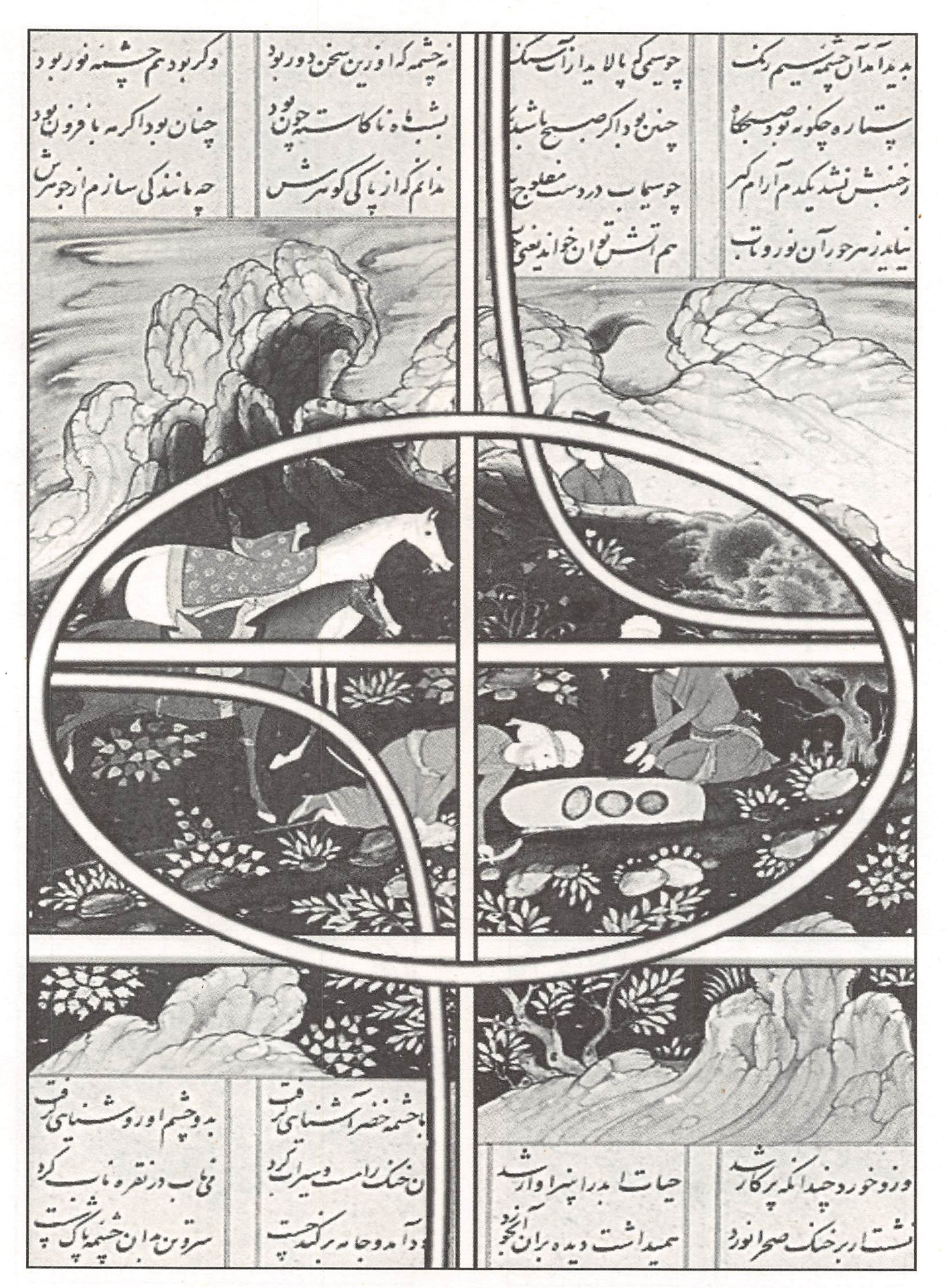
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٣٦ د - لوحة ٤٤)

«منحنى القطع الزائد»

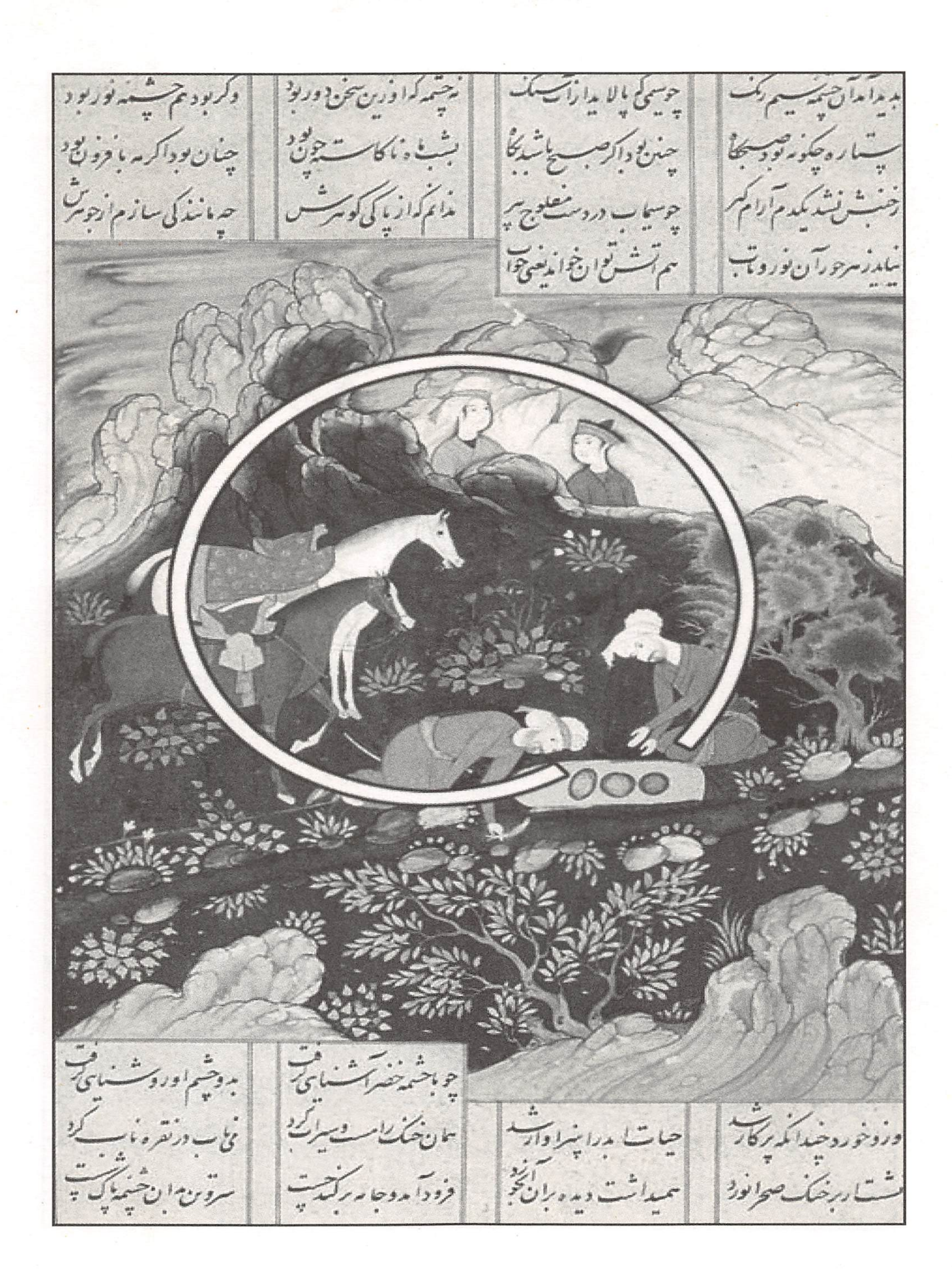
الإسكندر فى صحبة الخضر - عليه السلام - يبحثان عن نبع ماء الحياة



(شكل ٣٦ هـ - لوحة ٤٤)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

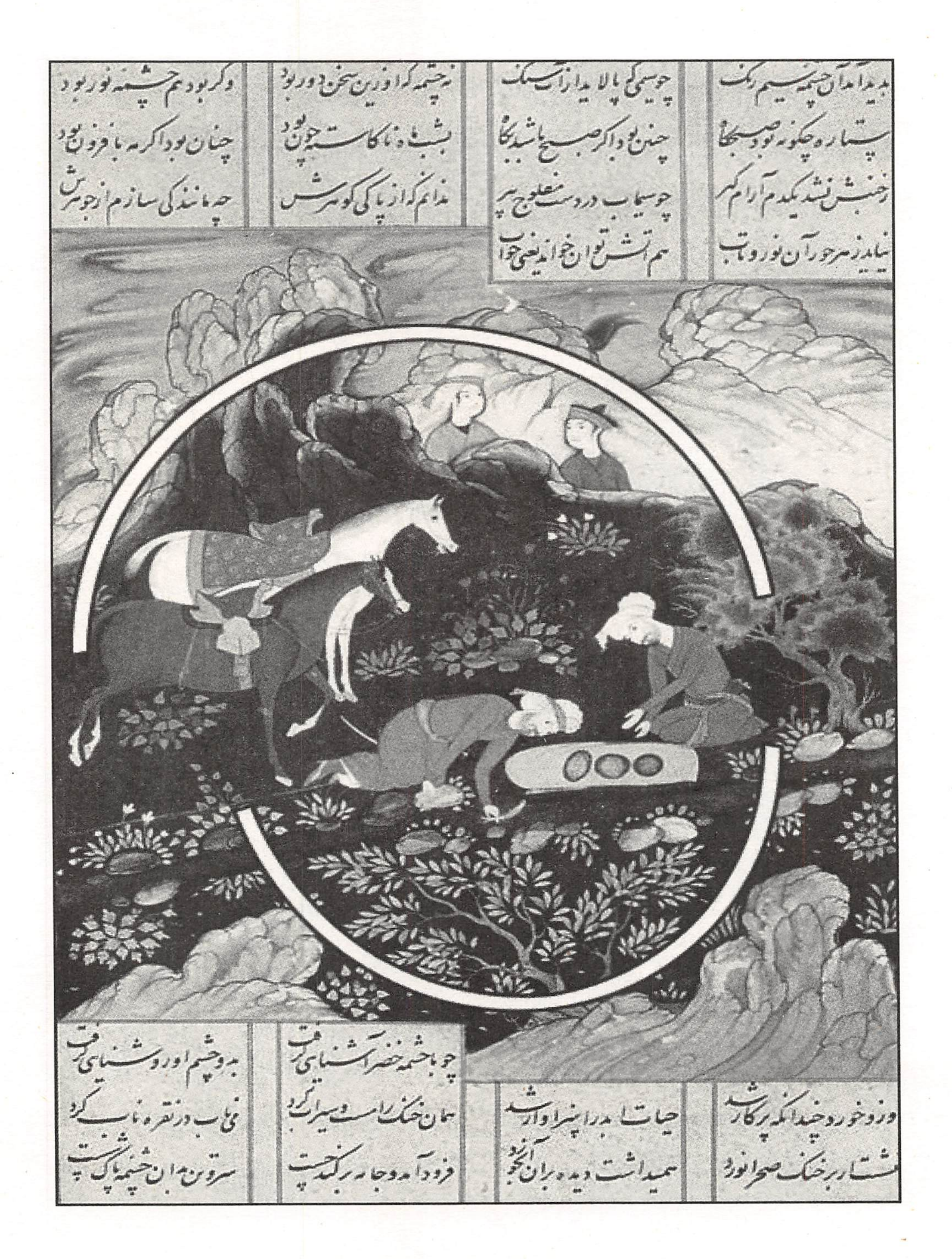
الإسكندر فى صحبة الخضر - عليه السلام - يبحثان عن نبع ماء الحياة



(شكل ٣٦ س - لوحة ٤٤)

«المحاور الدائرية»

الإسكندر فى صحبة الخضر - عليه السلام - يبحثان عن نبع ماء الحياة



(شكل ٣٦ ص - لوحة ٤٤)

«المنحنيات العرجونية»

الإسكندر فى صحبة الخضر - عليه السلام - يبحثان عن نبع ماء الحياة

الإسكندر يتامل معبد قندهار

القصيدة

اتجه «الإسكندر» إلى المشرق، ليبدأ رحلة جديدة إلى بلاد الشرق، فسار:

حتى وصل إلى المدينة المباركة

التى يسميها الأتراك «لكريهشت»(*) لبهائها..

فوجد فيها ربيعاً جميلاً.. ومعبداً اسمه «قندهار» (١)..

...

فى هذا المنظر.. الأخضر الجميل

كأنه بساط طبيعى.. متناسق الألوان..

بأنامل عبقرية

الألوان متعددة.. فى اختلافها تبدو وكأنها قنديل مضىء..

فى الركن الآخر.. تمثالان من ذهب

يتحديان فى وقوفهما كل القوة فى العالم(٢)..

...

(*) لكريهشت: معناها «مرسى الجنة».

(١) نظامى الكنجوى: إسكندر نامه «خرد نامه وإقبال نامه»، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٤١٦.

(٢) فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص٩٠.

المنمنمة: (لوحة ٤٥)

«الإسكندر يتأمل معبد قندهار»

وهى من المنمنمات الفارسية التى تجسّد بعض معتقدات الشعوب الهندية فى إقامة معابد لمزاولة طقوسهم.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤ م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، منظومة «إسكندر نامه».

الصفحة رقم ٣٦٨ فى متن المخطوط -٢٣×٢ , ٣٦سم -، محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن الفنان استلهم مضمون القصيدة، وحقق قدراً من الشاعرية بدا واضحاً فى نظرة «الإسكندر» وهو يتأمل فى بناية المعبد. (انظر : اللوحة٤٥أ)(*)

وقد تجلت فى المنمنمة خصائص التصوير الصفوى فى «أصفهان»، وجاءت الأشكال والشخوص على هيئة مثنويات؛ «تمثالان»، «الحارس وكاهن المعبد» يتهماسان، والإسكندر شاخصاً عينه أمام المعبد.

وتأكدت براعة فنانى «أصفهان» فى حبكة التصميم، ودقة الخطوط ورقتها، التى تجلت فى عمارة المعبد، الذى بدا صرحاً مهيباً، يفيض جلالاً وسكوناً، ليضفى على المنمنمة بعداً تعبيرياً يشع شاعرية وسحراً، مزج فيه الفنان بين الواقع والخيال، مزجاً بدعياً، وحقق تعبيراً صوفياً جسّد حالة التأمل والتعجب، التى بدت فى نظرة «الإسكندر».

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

(*) تفصيل - نظرات تأملية.

مصراعى المنمنمة: (انظر : شكل ٣٧أ ـ لوحة ٤٥).

منحنى القطع المكافئ: (انظر : شكل ٣٧ ب ـ لوحة ٤٥).

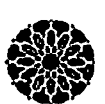
المنحنى البيضاوى: (انظر : شكل ٣٧ جـ ـ لوحة ٤٥).

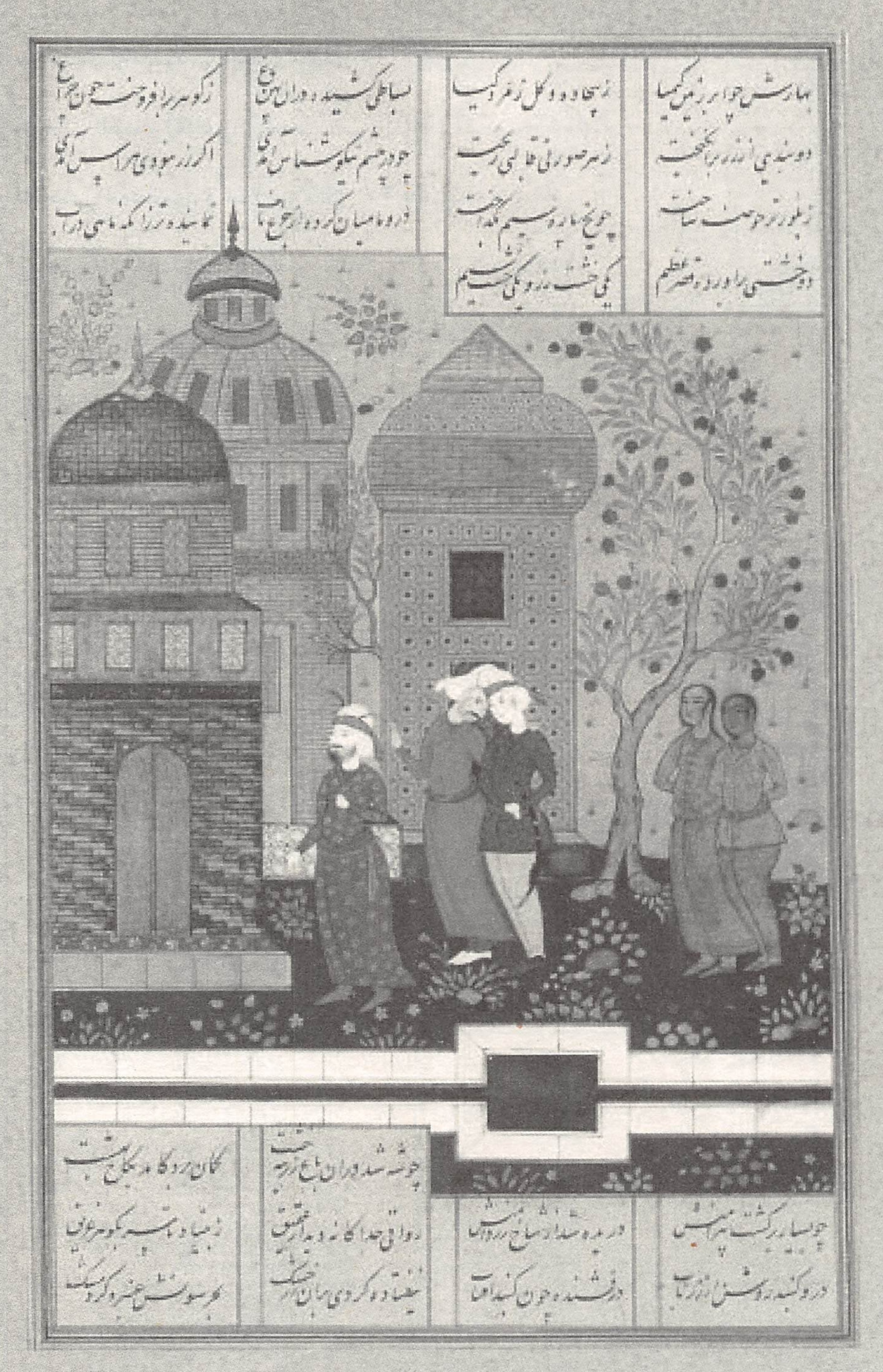
منحنى القطع الزائد: (انظر : شكل ٣٧ د ـ لوحة ٤٥).

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣٧ هـ ـ لوحة ٤٥).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٣٧س ـ لوحة٤٥).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٣٧ص ـ لوحة٤٥).





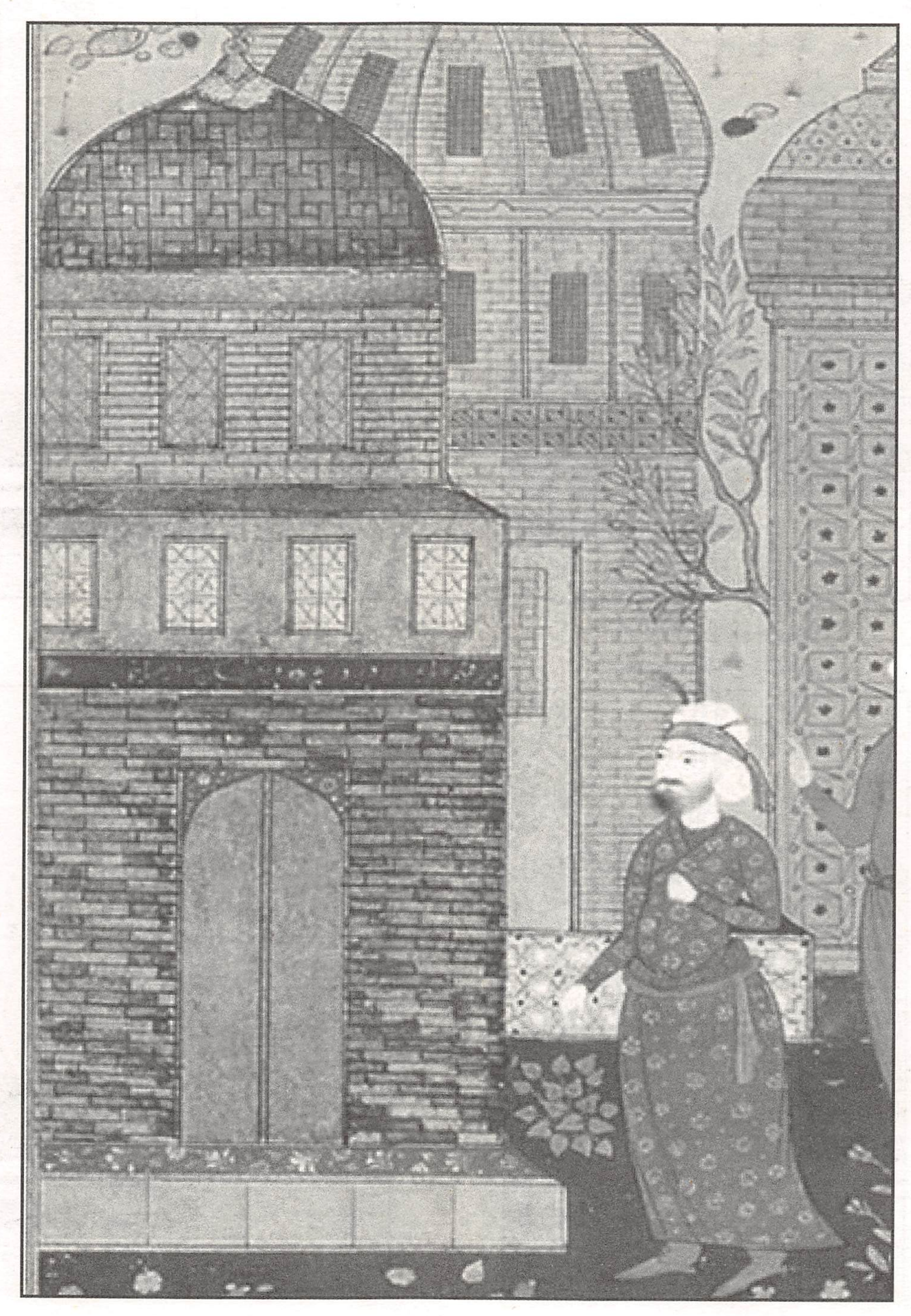
لوحة (٤٥)

«الإسكندر يتأمل معبد قندهار» منسوبة لأسلوب المصوِّرين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة - منظومة إسكندر نامه - للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «أصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ - ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠ - ١٦٢٤م)

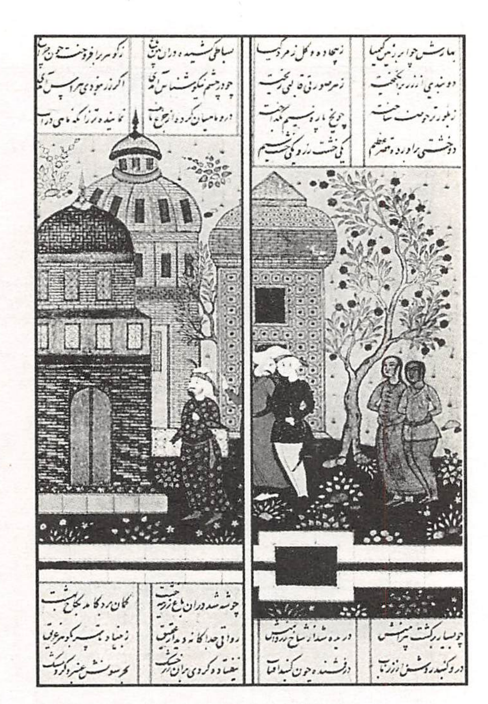
الصفحة رقم (٢١٦) في متن المخطوط - ٢٣×٣٦.٢سم - محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩



لوحة (٤٥ أ)

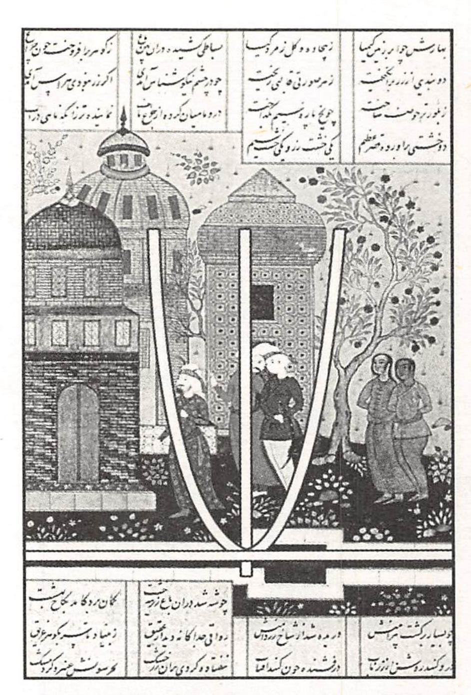
الإسكندر يتأمل معبد قندهار

تفصيل - نظرات تأملية



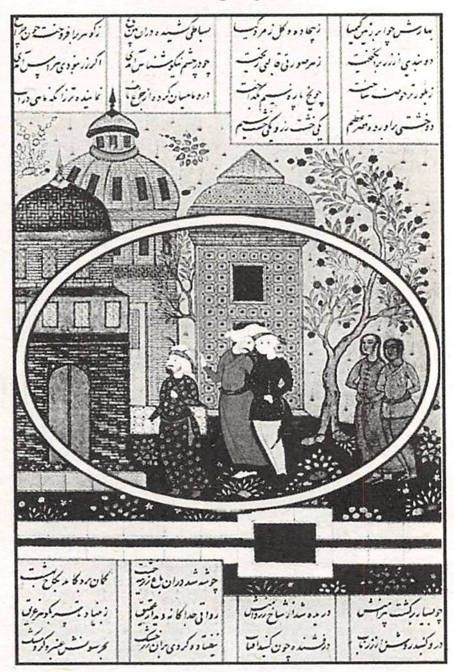
(شكل ٣٧ أ - لوحة ٤٥)

«مصراعى المنمنمة»



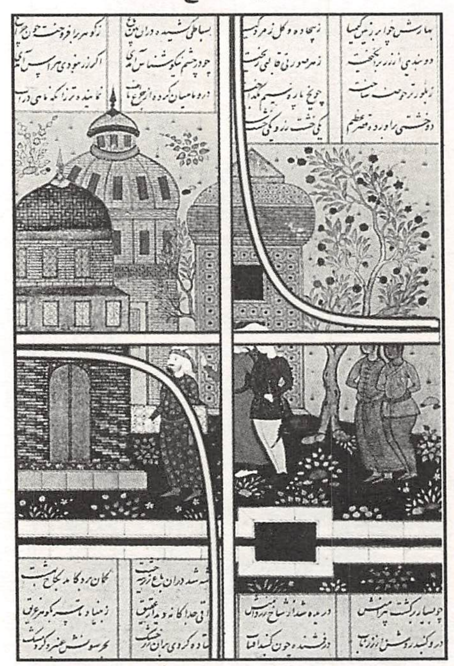
(شكل ٣٧ ب - لوحة ٤٥)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٣٧ جـ - لوحة ٤٥)

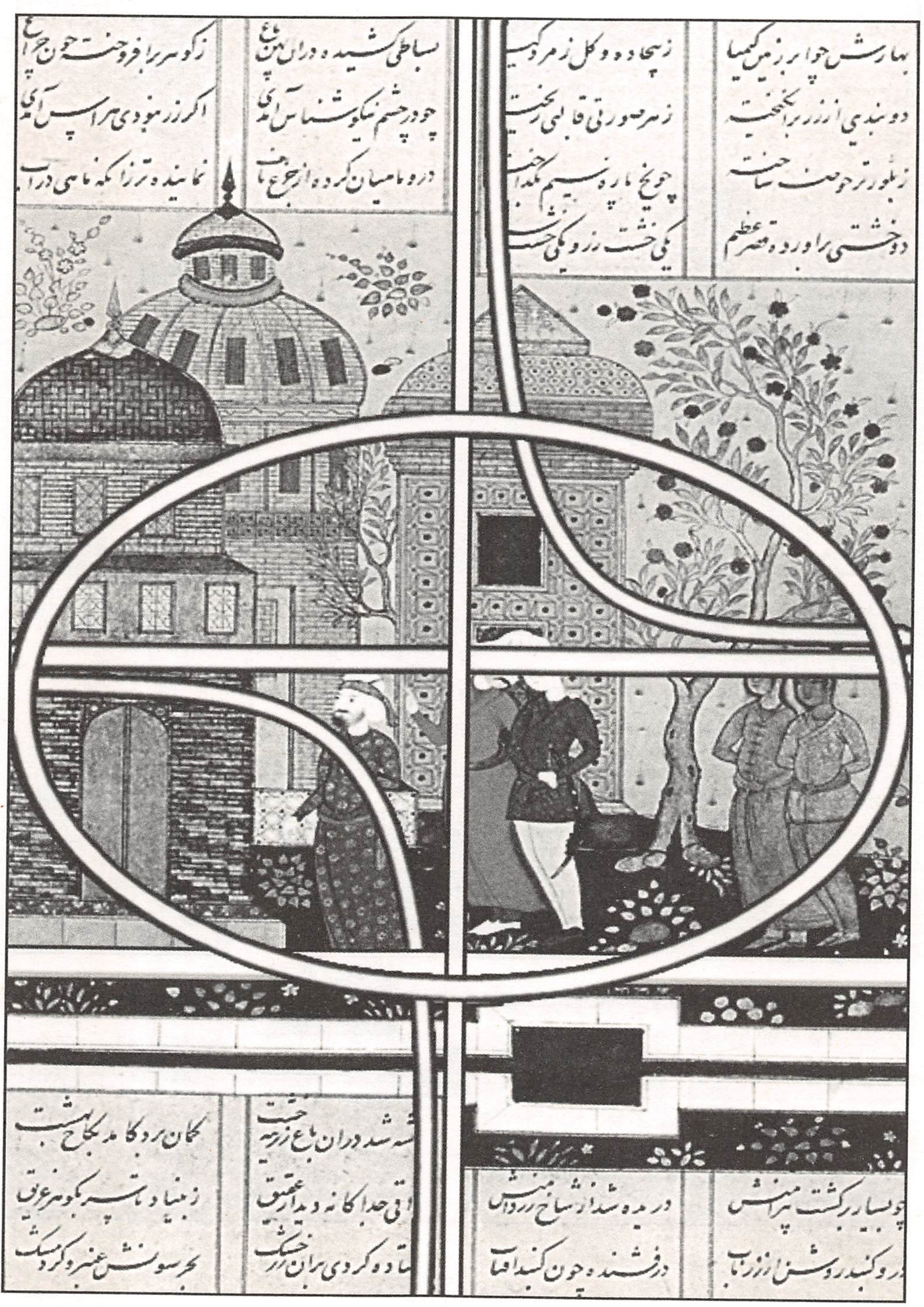
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٣٧ د - لوحة ٤٥)

«منحنى القطع الزائد»

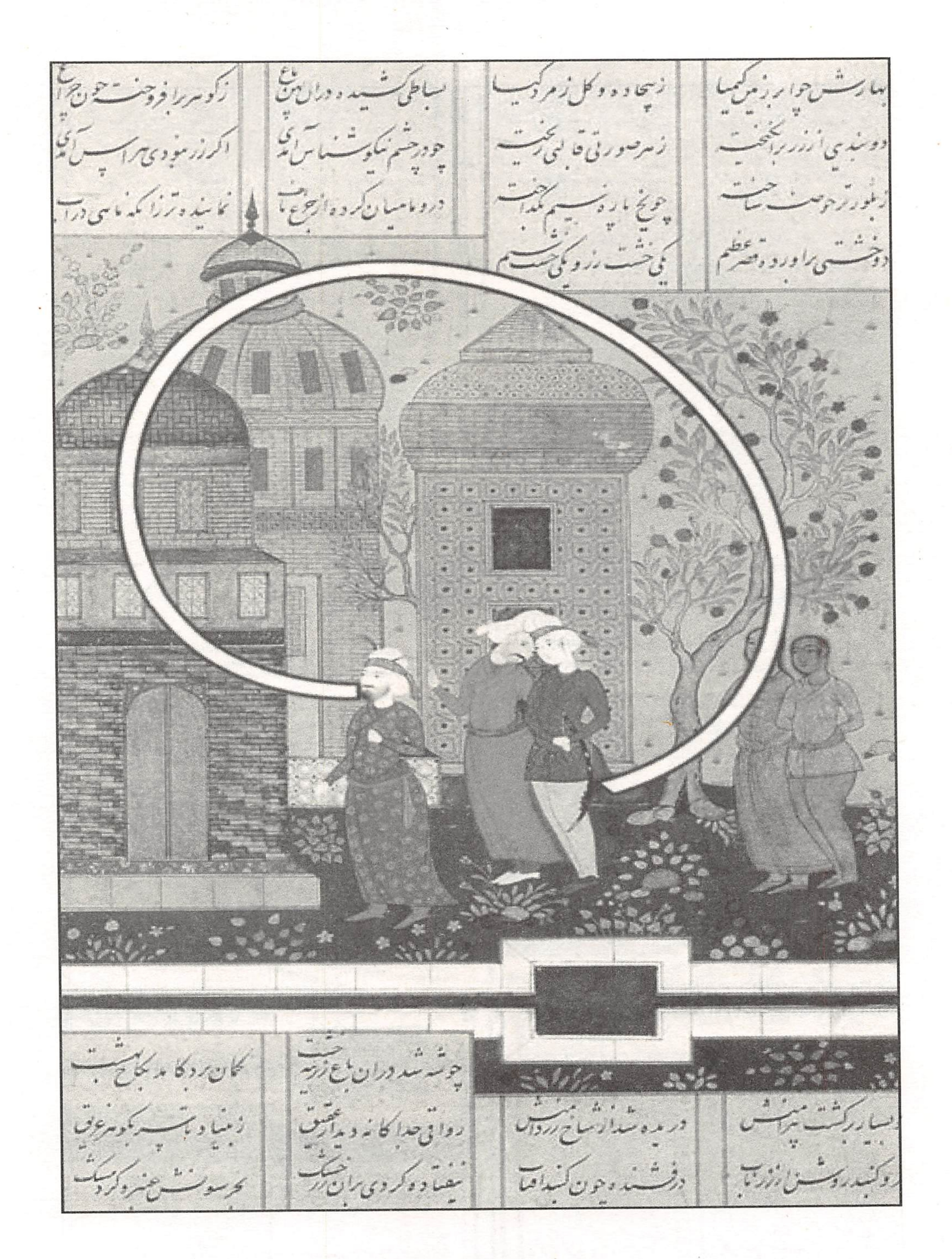
الإسكندر يتأمل معبد قندهار



(شكل ٣٧ هـ - لوحة ٤٥)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

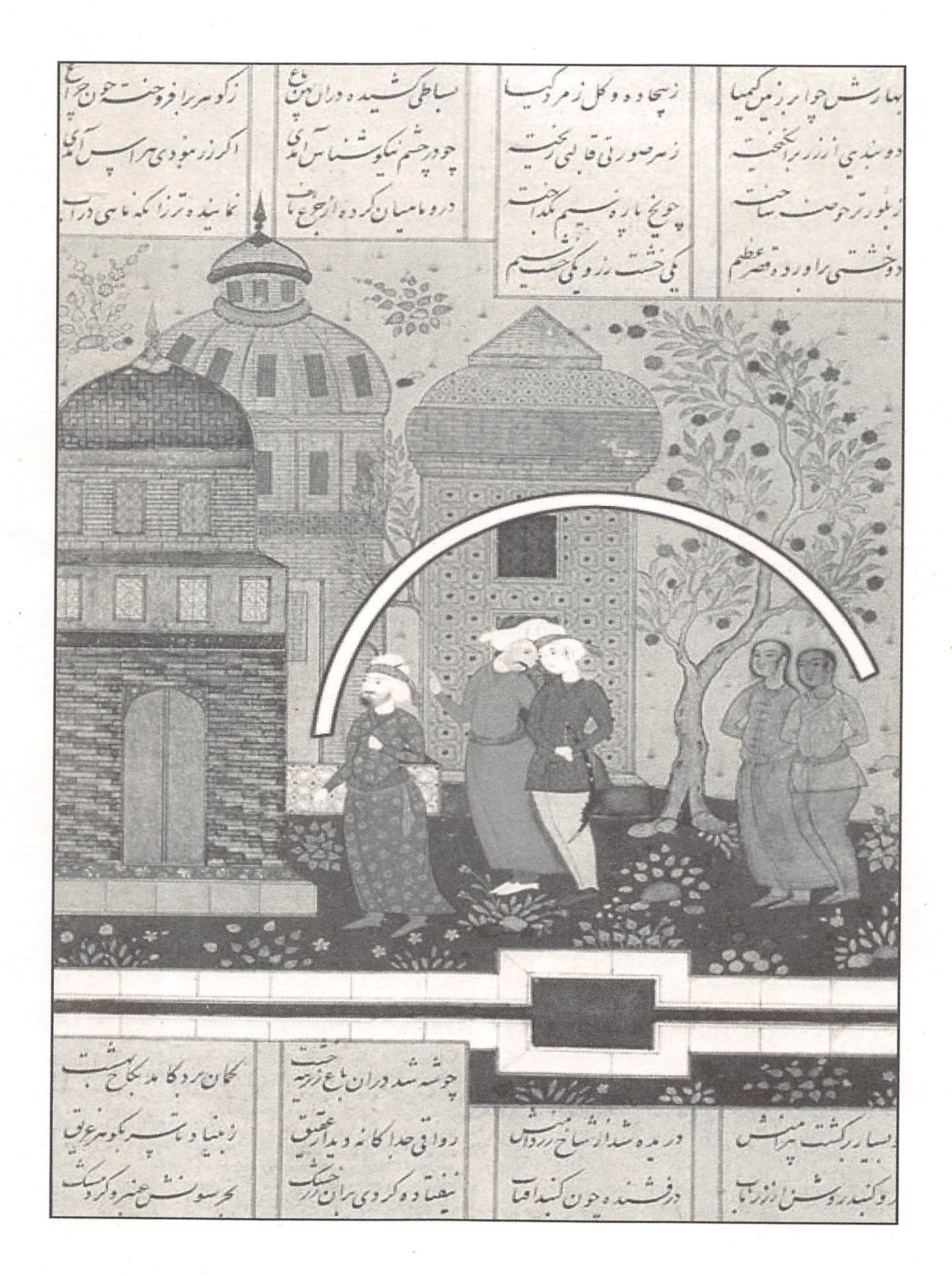
الإسكندر يتأمل معبد قندهار



(شكل ٣٧ س ـ لوحة ٤٥)

«المحاور الدائرية»

الإسكندر يتأمل معبد قندهار

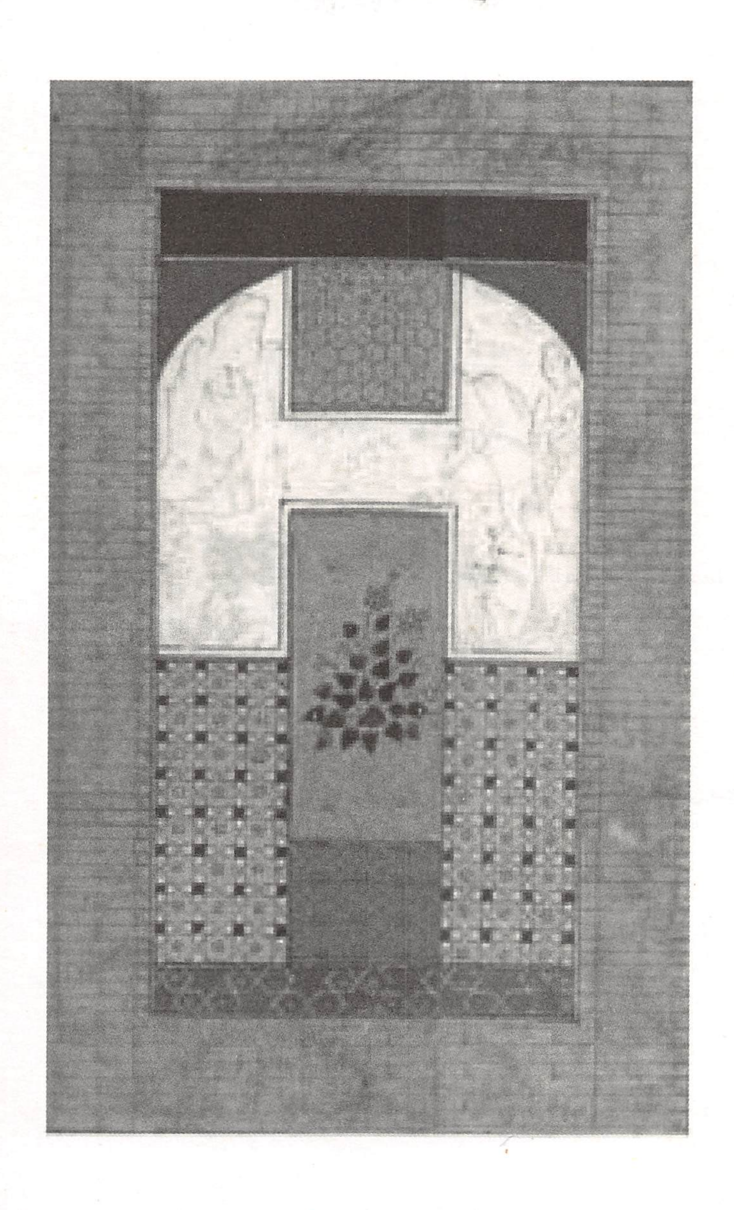


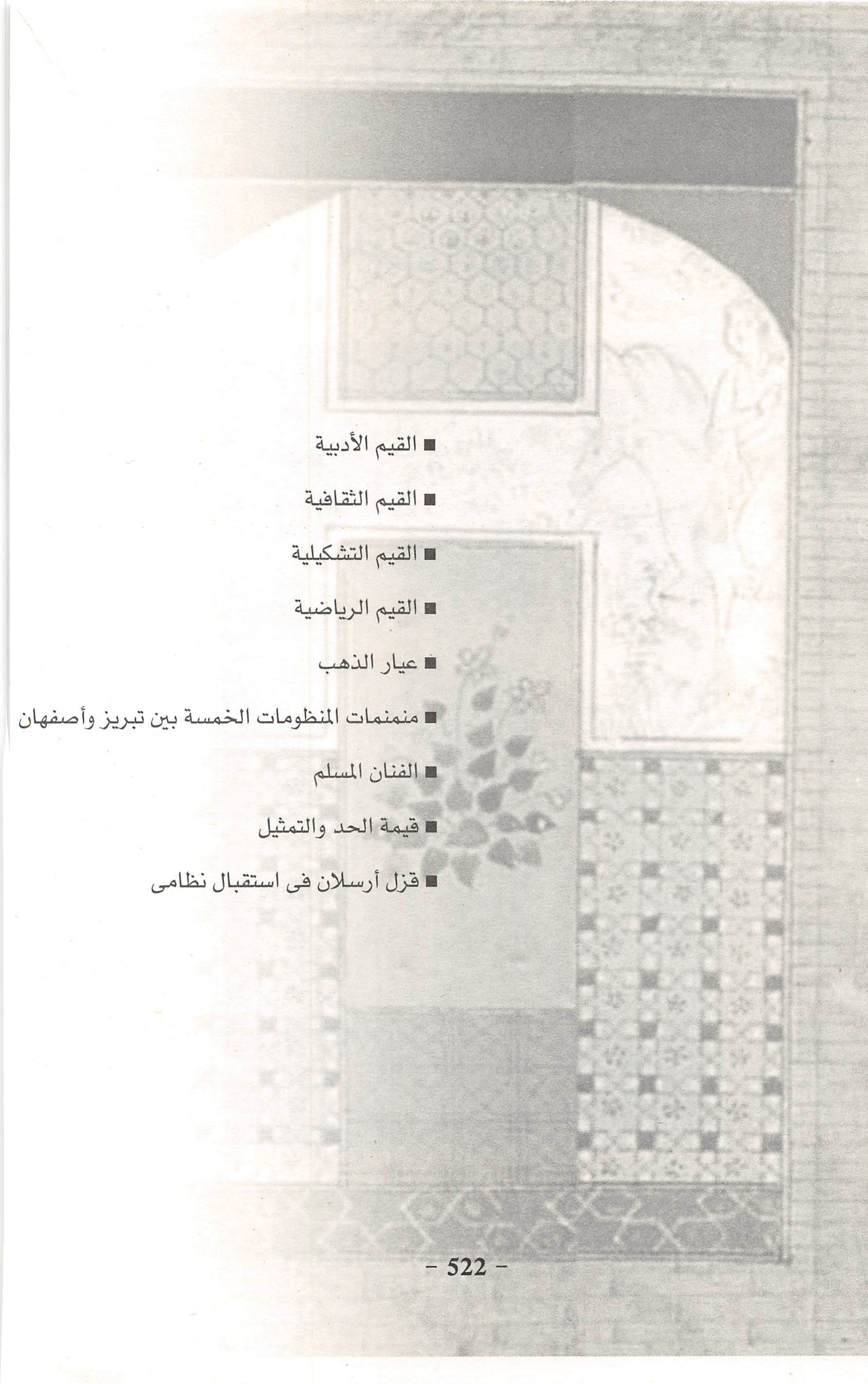
(شكل ٣٧ ص - لوحة ٤٥)

«المنحنيات العرجونية»

الإسكندر يتأمل معبد قندهار

قيمة العيار





- القيم الأدبية
- القيم الثقافية
- القيم التشكيلية
- القيم الرياضية
- عيار الذهب
- منمنمات المنظومات الخمسة بين تبريز وأصفهان
- الفنان المسلم
- قيمة الحد والتمثيل
- قزل أرسلان فى استقبال نظامى

قيمة العِيَار

تحققت قيمة العِيَار بين المنمنمات والقصائد، وأمكن استخلاص القيم الجمالية والتعبيرية فى الصور المُعَبِرة عن مضمون القصائد، وصارت المنمنمات صنواً للقصائد، بيد أن قيمة التوازى بينهما استحالت التقاءاً متوازناً ، أكدته الدراسة النقدية التحليلية لقيم العيار التى تمثلت فى الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية.

القيم الأدبية

وفى عِيَار الأبعاد الأدبية بين المنمنمة والقصيدة ، تجلًى استلهام المصور، مضمون القصيدة، ليحقق التحاماً وثيقاً بين الصورة الشعرية والصورة المرسومة، وربما تفوقاً فى التعبير الفنى والجمالى، ليستحيل الخيال أكثر واقعية فى صوره، وينتقل المنطق المنظوم من حيز الوجود الزمانى ، تجسيداً عيانياً فى حيز الوجود المكانى ، وتحولاً أكثر دلالة وتعبيراً فى حيز الوجود الجمالى .

وتجلت فى كل فن قيمة الفنية وجمالياته التعبيرية، لتؤكد تلك المنمنمات الساحرة، حدس الشعراء والفلاسفة، وتزيده التقاءاً جميلاً للفنين معاً، لتصبح الصورة فيه معادلاً بصرياً للمنظوم الشعرى .

أما تأثير فن «المثنوى» فقد تجلى فى رسوم الشخوص والأشكال على هيئة مثنويات.

وجاءت رسوم الأشخاص قدوداً مثل سروات ممشوقة، تأثراً بما ورد فى قصائد الشعراء، من وصف للشباب والفتوة، وتمثيله بشجرة «السرو».

وظهر قدر دراسة الشعرء وقراءة القصائد، فى ضبط عناوين المنمنمات، مثلما فى منمنمة «الحكيمان المتنازعان»، ومنمنمة «شاپور يوضح لشيرين شخصية خسرو صاحب الصورة»، فضلاً عن تصحيح خطأ تاريخى، مثلما فى منمنمة «قزل أرسلان فى استقبال نظامى»(*).

القيم الثقافية

وكما تجلى فى الشعر الصوفى تأثر الشاعر بما ورد من أحكام وقيم حث عليها الإسلام، واستهلموا القصص الدينى، مثلما فى «معراج» الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ، وتحدثوا عن الجنة والحدائق والشجر، مثلما ظهر أثر العقيدة، ليستلهم «الفنان المسلم» المعانى والدلالات والرموز من آيات القرآن الكريم، فتتجلى فى تعبيره الفنى والجمالى «واقعية ميتافيزيقية» مزج فيها بين الخيال والواقع مزجاً بديعاً.

وجاءت شجرة «الدلب» موروثاً ثقافياً له دلالته الرمزية فى نفوس الفرس، تيمة أثيرة ومكررة دائماً فى رسوم المنمنمات الفارسية.

وظهر أثر البيئة الزمانية فى عصر صفوى، انتصر فيه المذهب الشيعى ، وتجلى أثره فى تلك العمامة الصفوية الشهيرة بعصاها الحمراء، ملازمة لمنمنمات «تبريز» لتعود عمامة سنية فى رسوم «أصفهان».

أما البيئة المكانية فجاءت مروجاً وشجراً فى الرسوم وقصائد الشعر.

وأما اللغة العربية فهى منطق القرآن الكريم، وديوان العرب، ومن ثَمَّ تجلى تأثيرها فى قصائد شعراء الفرس، وتشكيلات بديعة للخط العربى رَقَمَ بها صور منمنماته، وجَمَّلها بمثنويات مُعبرة عن مضمون معنى الصورة.

القيم التشكيلية

حقق «الفنان المسلم» فى صوره ورسومه أسساً جمالية وتشكيلية لقيم التصميم المثالى، ومثَّلها فى وحدة من تنوع، وتآلف ارتبطت فيه الأجزاء بالأجزاء فى وحدة عضوية، وإيقاع متجانس لتكرار العناصر والوحدات، فجاءت أعماله وصوره فى شكل صيغة كلية «جشطلت».

(*) راجع الدراسة النقدية ص٥٤١.

وبث أجواءً من الشاعرية فى الانتقالات والتحولات الضوئية لألوان مشرقة إشراق الشمس، فى اختلاف وانجسام.

وإتزان فى فضاء فسيح، وتماثل فى مثنوى، وتناسب قائم على حسابات ونسب رياضية محكمة، ووحدات وعناصر وأشكال ، مختلفات غير متشابهات ، نظمٌ مثل مثنويات.

وبين ساكن ومتحرك مثلما عروض الشعر، حقق مزاوجة خلاَّقة بين المنحنى والحاد، فى تشكيلات أربيسكية بديعة جاءت فى تناسق وتماثل وانسجام ورقة، ضم المصراعين.

وابتكر منظوراً خاصاً تجلَّى فى تنظيمه للفراغ الصورى، اتحدت فيه الروح بأصل المادة اتحاداً اجتمع فيه المشرقان والمغربان فى عراجين ودوائر، تطوف بالمتأمل فى أرجاء الصورة، وجسّد الصورة الشعرية واقعاً حسياً، تجلت فيه قدرته على الرسم التشبيهى.

القيم الرياضية

حقق فن المثنوى بعداً رياضياً هندسياً فى تصميم المنمنمة، تمثل فى «مصراعى المنمنمة»، كما استند «الفنان المسلم» فى تصميمه للصوره، على أساس من الفكر الرياضي، أدرك فيه قيمة فلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية ، لقطاعات ثلاث هى : «منحنى القطع المكافىء» «المنحنى البيضاوى»، منحنى القطع الزائد»، فأضفى مزيداً من قيم الجمال والتعبير على صوره، وأكد قدرته الفائقة على حبكة التصميم، كذلك اتبع منهجاً رياضياً فى إنشاء الهيكل التصميمى ، تجلى فى «إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»، كما ضَمَّن أشكال صوره فى هيئة «محاور دائرية» و«منحنيات عرجونية»، يدركها المشاهد للصورة بقدر من التأمل.

مصراعا المنمنمة

مثنوى؛ تجلَّى أثره فى تقسيم المنمنمة إلى مصراعين، التحما معاً، الأجزاء بالأجزاء، فى تنظيم شكلى متألف، ووحدة عضوية متجانسة، تحققت فيها قيم توازن العلاقات بين الخطوط والألوان، والنسب والمساحات ، لمزاوجة خلاقة للوحدة فى التنوع، ميزت تصميم المنمنمة بالتماسك والصيغة الشكلية السائدة، جسّد فيها المصوّر مضمون القصيدة.

منحنى القطع المكافىء

جعل المصمم المنمنمة فى جزأين بنسبة ١ : ٢ أفقياً، وبنسبة ١ : ١ رأسيا، لتمثل «منحنى القطع المكافىء»، وتكمن عبقرية هذا القطع، فى أنه يماثل الرؤية الفعلية للحركة اللاإرادية للعين.

ومن ثَمَّ يفعل استخدام الفنان لهذا القطع فى تصميم الصورة قدراً من المتعة البصرية، تتحقق فى انتقال سهل لحركة العين فى أرجاء الصورة، ومن أسفل لأعلى، فيتيح انتقالاً سلساً لقلب الحدث الذى أراد الفنان التعبير عنه، وقدر من الإيحاء بالتدرج الحركى، ليشعرنا بقدر من الإيحاء بمعانى السكون والاستقرار والسمو، الذى يتناسب ومضمون بعض القصائد المُعبر عنها فى الصور.

المنحنى البيضاوى

حققه المصوّر تقريباً فى وسط المنمنمة، ليقترب من أسفل، فيصعد مع حركة العين إلى أعلى مثلما القطع المكافىء - ويصبح فى مرونة تناسب آلية الحدث، ويؤكد على وسطية عقيدة، ويمثل حركة كونية، تكمن فيها بؤرة جذب جمالى، فتجلت براعته وقدرته الفائقة على تكثيف موضوع القصيدة داخل هذا المنحنى.

منحنى القطع الزائد

أما منحى القطع الزائد، فيمثل قطاعاً مخروطياً لمنحنين مثل عرجون قديم، يزدادان فى سرعة إلى أعلى وأسفل، ليحققا معاً قيمتى التناسق والتماثل، ويسمحا للعين بمتعة تجوال سهلة فى أنحاء الصورة، ليقسم سطح الصورة إلى جزأين بنسبة ١ : ١ أعلى وأسفل، يشتملان على أربعة أركان على هيئة تصميم صليبى، يحتوى كل جزء من الأركان الأربعة على تفصيل من موضوع الصورة، ليلتحموا معاً فى وحدة عضوية متجانسة تشكّلت فى كلٍ احتوى مجموع الأجزاء، لصيغة كلية «جشطلت».

إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى(*)

وهكذا أراد «الفنان المسلم» ابتكاراً يناسب تصوره للأشياء والحياة، فى رؤية كلية،

(*) حذف الباحث منحنى القطع الزائد، وترك التمثيل الخطى الصليبى، لكثرة المنحنيات والخطوط فى الشكل، ولعل ذلك لا يخفى عن رؤية ثاقبة للمتأمل. (راجع شكل هـ ص١١٤).

فنظم فراغه الصورى لأعماله بتلك الإحداثيات فى صيغة شكلية كلية «جشطلت»، محققاً فيها كلاً واحداً من مجموع الأجزاء، لتصير منهجاً اتبعه فى تصميم صوره.

وقد جاء هذا التنظيم فى بعض الصور، متوافقاً مع ما أراد الشاعر التعبير عنه من معنى ودلالة. (انظر: اللوحات ١٩ ، ٢٩، ٣٢)

المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية

أما المحاور الدائرية، والمنحنيات العرجونية، فهى قيمة جمالية وتعبيرية، جسّدها «الفنان المسلم»، ليضمنها أشكاله وشخوص صوره فى حركاتها الطبيعية، وليست بالضرورة تكون مرتبطة بحركة الوجوه والأيدى(*) كما يُلاحظ فى تأمل الصور.

فقد جعل «الفنان المسلم» من تلك المحاور أسلوباً لبث المزيد من قيمة الإيحاء الحركى والحيوى، لحس صوفى رأى فيه أنها مثل الليل والنهار فى تكور، ليضبط مواقيت ونقاط حركة الأشياء والأشكال، وينظم الفراغ الصورى، فجاء الهيكل التصميمى لأعماله من هذا المنطلق.

وفى استطاعة المشاهد للصور أن يستكشف أنها استحالت مثل «صرح ممرد من قوارير»، تحتاج مزيداً من التأمل لتصبح فى مخيلته واقعاً مرئياً، لتفيض قدراً من التعبيرية الصوفية لتجليات تحققت فى «واقعية ميتافيزيقية».

وقد جاءت تلك المحاور والمنحنيات فى مرونة وتكيف أكثر، لتتوافق وفعل الإيحاء الحركى للأشياء فى صوره، فأضافت قدراً من الجمال لقيمة العِيَار بين الشكل والتعبير الصوفى، وهى فى ذلك تختلف من حيث المنهجية الفلسفية، فى «**إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى**» القائمة على أساس من الفكر الفلسفى الرياضى المحض، عن تلك القائمة على أساس من الفكر الصوفى، ليصير الاثنان معاً جمالية إسلامية، كما أكدت الدراسة التحليلية.

عِيَار الذهب

أكدت التجربة التى قام بها الباحث، فى طبع صور المنمنمات بتقنية التصوير الضوئى، على ورق يدخل فى تركيبه معدن الفضة، ليصير قريباً من لون الذهب حين اختلاطه بالأصفر، ويشع بريقاً فى اختلاطه بالألوان الأخرى، فيصبح تقنية لعِيَارٍ مماثل لما أراد «الفنان المسلم» التوصل إليه، لو كان ينفذ بالأداة والامكانات نفسها.

(*) راجع: ألكسندر بابا دوبولو: جمالية الرسم الإسلامى، مرجع سابق، ص٥٢.

منمنمات المنظومات الخمسة بين تبريز وأصفهان

ظلت قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» ـ منذ رسوم «هراة» للمصور «كمال الدين بهزاد» ـ أحد أهم المصادر التى حركت خيال الرسامين، كأفكار موحية، لتثرى التصوير الإسلامى، وتؤكد على التقاء فن التصوير بفن الشعر، فى منمنمات بالغة الرقة والدلالة، لتتجلى فيها خصائص التصوير الفارسى الإسلامى فى العصر الصفوى.

وفى قيمة العِيَار ظهر الاختلاف والاتفاق بين صور «تبريز»، وصور «أصفهان»، من واقع الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية؛ فى التالى:

أولاً: عيار الأبعاد الأدبية

تحققت الشاعرية فى رسوم المدرستين، وجاءت رسوم الشخوص والأشكال على هيئة مثنويات ، وظهر تفوق المصوِّر، واستقلال شخصيته الفنية، وبدت رسوم «تبريز» أكثر تعبيراً.

ثانياً: عيار الأبعاد الثقافية

تعبيرية صوفية تجلت فى رسوم المدرستين، جسدها المصوِّر فى «واقعية ميتافيزيقية».

وظهرت آثار الشعوبية، واختلفت الريشة الملكية، وجاءت العمامة شيعية فى «تبريز»، وسنية فى «أصفهان» واحتلت شجرتى «الدلب والسرو» مكانة أثيرة فى رسوم قصائد «المنظومات الخمسة».

وظهرت بدايات التأثير الأوروبى فى رسوم «تبريز»، وبدت أكثر فى رسوم «أصفهان».

ثالثاً: عيار الأبعاد التشكيلية

جاءت رسوم «أصفهان» لتصنعها ورشة عمل رأسها «رضا عباسى»، و«حيدر نقاش»، وظهرت فيها نسق محدد لتصميم المنمنمة، تحقق فى دقة وأحكام، وتحددت أعمدة مثنويات الشعر على شكل مستطيل، أما فى رسوم «تبريز» فكان المصور هو الذى يحدد مكان كتابة الشعر، وربما كان تحديد المنمنمة بإطار من الخطوط الدقيقة، من فعل «بهزاد» الذى تجلى تأثيره على مصورى «تبريز»، وأما هامش المنمنمة فكان مذهباً فى المدرستين، إلا أنه فى «تبريز» كان مزخرفاً بتوريقات نباتية ورسوم للطير والحيوان.

وأما تصميم صفحات المخطوط، فجاء فى رسوم «تبريز» على شاكلة كتابة وتصميم المصحف الشريف، وجاء فى «أصفهان» على شكل سجادة.

وتفوقت رسوم «أصفهان» فى التصميمات المعمارية، والتشكيلات الأربيسكية، وجاء الرسم التشبيهى أكثر مهارة فى رسوم «تبريز» ، أما الشخوص فكانت أكثر رشاقة ممشوقة كالسرو فى رسوم «أصفهان».

وأما الألوان فبدت أكثر مزجاً فى رسوم «تبريز»، واقتربت إلى المساحات فى «أصفهان»، وفى المدرستين جاءت الألوان فى اختلاف جميل، زاهية مشرقة إشراق الشمس.

رابعاً: عيار الأبعاد الرياضية

تأكد فى رسوم المدرستين القيمة الجمالية للتناسق والتماثل، كما تجلى أثر فن المثنوى، وفلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية، وتضمين الصور محاور دائرية ومنحنيات عرجونية، بشكل ثابت وبنفس الهيئة التصميمة.

الفنان المسلم

رأى «الفنان المسلم» أنه يشارك فى صنع حضارة إنسانية مثالية(*)، هو جزء فى كيان مجتمعها، له شخصيته وقيمته الفنية والأدبية التى يقدرها ويحترمها الحكام والناس، يفاخر بقدراته، يوقع على أعماله، ويدرك قيمة ما صنعت يداه، وليس فيما رأى بعض النقاد أن «الفنان المسلم» لم يدرك حقه فيما صنع(**).

(*) رأى «كانْت» أن: «الصناعات والحرف اليدوية قد كسبت عن طريق تقسيم العمل»، وتلك قيمة إنسانية نشأت على أساسها الحضارات الكبرى، وقد فطن «الفنان المسلم» إلى ذلك فنظم العمل فى ورش تولى الإشراف عليها معلم، ويقوم بتنفيذ أقسام العمل مجموعة من الفنانين كل حسب تخصصه، وتجلى ذلك فى عمارة المساجد، ومنمنمات مخطوطات الشعر، وغير ذلك من فنون الإسلام، فجاءت الأعمال غاية فى الدقة والجمال.

* راجع : كانْت : تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ترجمة «عبد الغفار مكاوى»، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص٧.

(**) رأى «أرنولد» و«كونل» أن: «الإمضاءات على فى الفنون الشرقية لم تبلغ من الأهمية ما بلغته فى فنون الغرب، حيث نمت شخصية الفنان، وفطن إلى حقه فى الافتخار بما صنعته يداه»*!
وذلك رأى مخالف للواقع الذى أكدته الأبحاث والدراسات التى عكف عليها المستشرقون أنفسهم، وقد تبين من الدراسة مدى الاهتمام الذى تلقاه الفنان المسلم - مصوراً وشاعراً وخطاطاً - وقدر الحفاوة والتقدير من الناس والحكام، وهكذا كان «الفنان المسلم» يوقع على أعماله مثلما كان «بهزاد» يوقع العبد الفقير، و«شاه محمود نيسابورى» يوقع العبد الحقير، و«عبد الجبار الأصفهانى» يوقع العبد المذنب، وقد أتت أغلب صور المنمنمات ومخطوطات الأدب والشعر بتوقيعات الرسام والناسخ.

* راجع: زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس، مرجع سابق ، ص٤٩.

قيمة الحد والتمثيل

أما الحد فهو «القول الدال على ماهية الشيء التى بها وجوده يخصه»[١] وفيما ذكر «أرسطو» أنه: «متى لم يبن من الحد الشيء المقصود تحديده، لم يكن حداً جيداً»[٢].

كذلك جاءت قصائد «نظامى» أفكاراً ودلالات موحية، القت بظلالها على منمنمات رائعة عبرت عن مضمون أشعارها.

وبين حد القول وتمثيله[٣]، غدت المنمنمات الصفوية المعبرة عن موضوعات قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، تمثيلاً بديعاً، لخيال ومنطق نظمه الشاعر فى حد الزمان، وجسَّده «الفنان المسلم» تجسيداً عيانياً فى حد المكان، فأصبحت قيمة العِيَار حداً يؤكد على التقاء جميل بين فَنَّى التصوير والشعر.



---

(١) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الجدل، تحقيق «محمد سليم سالم»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠ ، ص١٨.

(٢) المرجع السابق: ص٣٠٧.

(٣) التمثيل: هو إقناع الإنسان فى شيء أنه موجود لأمر ما، لأجل وجود ذلك الشيء فى شبيه الأمر، متى كان وجوده فى الشبيه أعرف من وجوده فى الأمر»*.

* أبو نصر الفارابى: كتاب فى المنطق «الخطابة»، تحقيق «محمد سليم سالم»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦، ص٥٩.

قزل أرسلان فى استقبال نظامى

القصيدة

من المنظومات الخمسة للشاعر «نظامى الكنجوى» ؛ لاقت منظومة «خسرو وشيرين» نجاحاً كبيراً حين أعلنها الشاعر، إذ أنها كانت تصادف هوى فى نفوس الناس فى تلك الأزمنة.

وقد بدأها الشاعر بمدح السلطان «طغرل السلجوقى»، وقدمها للأتابك «جهان بهلوان» ثُمَّ لأخيه «قزل أرسلان»[1]، الذى أعجبته المنظومة، فدعا «نظامى» وجالسه يوماً، صَوَّره الشاعر فى القصيدة قائلاً:

---

(١) نشر الكاتب الإيرانى «وحيد دستكردى» ـ فى السنوات (١٣١٢-١٣١٥-١٣١٦-١٣١٧هـ.ش) ، طبع «طهران» ـ «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» ، وتعد تلك الطبعة ـ فيما رأى «عبد النعيم محمد حسنين» ـ من أصح النصوص التى نشرت، إلا أنه وقع فى خطأ تاريخي، حين ذكر أن «طغزل السلجوقى» هو الذى دعا «نظامى» ، وقد أقر الكاتب بهذا الخطأ فى مقدمة كتابه «كنجية كنجوى» ، طبع «طهران» سنة ١٣١٧هـ. ش* .
وقد وقع فى الخطأ نفسه محقق المخطوط الذى نشرت صوره «المكتبة القومية الفرنسية»، ضمن منمنمات منظومة «خسرو وشيرين» ، ليسميها «طغرل يأتى بنظامى إلى جانبه»** .
راجع:

* عبد النعيم محمد حسنين: نظامى الكنجوى، مرجع سابق، ص٧، ٨ .

** فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى، مرجع سابق، ص٤٠ .

أمر الأتابك

برفع أوانى الخمر احتراماً لى ..

فتوقف السُقاة

وسكت المطربون..

وقال:

لنستفد - هذا اليوم - من «نظامى»

من الصباح إلى المساء.. بدل الشراب والغناء..

فنغمات نظمه أحلى من العود

وشعره غناء..

لقد جاء «الخضر» .. فلنترك الخمر

لأننا نجد بفضله .. ماء الحياة..(١)

المنمنمة : (لوحة ٤٦)

«قزل أرسلان فى استقبال نظامى»

وهى من المنمنمات الفارسية التى تؤكد على ولع شعراء الفرس بإحياء تراثهم القومى قبل دخولهم الإسلام، وتمجيد ملوكهم الساسانيين، ليبتدعوا ما يُعرف بالشعوبية.

كما أنها تؤكد على مدى احترام الملوك والأمراء فى دولة الإسلام، فى احتفائهم وتقديرهم للشعراء، فضلاً عن الحفاوة والتقدير للمُصَوِّرين ، مثلما كان يفعل الشاه «طهماسب» و«چهانچير»(*).

---

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين ، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٢٣٣.

(*) نور الدين محمد چهانچير، حكم الهند المغولية فى الفترة من (١٦٠٥- ١٦٢٧م) وكان يهتم بالفن اهتماماً بالغاً، ويقدر الفنانين، حتى أنه كان يأمر بعمل صورة للرسام والناسخ ضمن منمنمات المخطوطة، مثلما فى مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» الذى أُنجِزَ فى عصره.

راجع:

* ستيوارت كارى ولش: التصوير المغولى، ص٢٣.

* ثروت عكاشة : التصوير الإسلامى المغولى فى الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص١١٧، ١٢٨.

والمنمنمة منسوبة لأسلوب المصوِّرَين «رضا عباسى» و«حيدر نقاش»، وهى من منجزات التصوير الصفوى فى مدرسته الفنية الثانية «أصفهان» ، عهد الشاه «عباس الأول»، بين سنتى (١٠٢٩- ١٠٣٣هـ) - (١٦٢٠- ١٦٢٤م).

مخطوط «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» منظومة «خسرو وشيرين».

الصفحة رقم ١٢٠ فى متن المخطوط ـ ٣٦,٢×٢٣سم ـ محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وبدراسة الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية فى المنمنمة؛ يتضح لنا أن المصور استلهم مضمون الشهادة وجسَّده فى تصوير رائع لقيمة التقدير والحفاوة، التى عَبر عنها الشاعر فى القصيدة، ليبدو «قزل أرسلان» حاكماً يحتفى بشاعر، له مكانته الخاصة من احترام وشأو فى المجتمع الذى يعيش فيه، منصتاً إلى نُصحه ، مثنياً على علمه، مقدراً حكمته، فيما صوره «نظامى» فى قوله:

كان الإعجاب يغمر الأتابك

وهو يستمع إلى نظمى..

فلما وصل الحديث إلى خسرو وشيرين

كان الإعجاب قد بلغ أعلى درجاته..

فوضع يده على كتفى

وأخذ يغمرنى باستحسانه.. دون انقطاع..

قائلاً:

لقد أحييت .. بمنظومك..

تاريخنا القديم(١)..

...

وأراد المصوِّر تكثيف تلك المعانى وتأكيدها، فصورهما معاً فى إيوان القصر، «نظامى» شيخاً، و«قزل أرسلان» أميراً شاباً مستمعاً فى إنصات وتودد لنصح الشاعر الذى أحيا بشعره تاريخ الفرس القديم. (انظر : اللوحة ١٤٦أ)(*)

---

(١) نظامى الكنجوى: خسرو وشيرين ، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، مرجع سابق، ص٢٣٢.
(*) تفصيل ـ احتفاءً وتقدير.

وبدا الملأ، وقد أشاعت حركات أجسامهم والتفاتاتهم، مزيداً من الإيحاء الحركى والحيوية فى المنمنمة، بين جالس وواقف حول بركِة المجلس ـ الصفوية ـ، تشع على وجوههم ملامح ونظرات صوفية جميلة، وقد تحلت رءوسهم بعمامة سنية «أصفهانية».

وقد رُفعت أوانى «الرجس» ، لتبقى أوانى وصحون «الطيب» ، وخلا المجلس من العود والعواد، فقد أصبح نظم الشاعر أطرب وأكثر استمتاعاً.

وتجلّت فى تلك المنمنمة الرائعة خصائص التصوير الصفوى فى «أصفهان»، وبات مؤكداً تأثير «رضا عباسى» فى رسم الرجال بقدود ممشوقة كالسرو، ووجوه شبيهه بسحنه النساء، وتجلّى أسلوب «حيدر نقاش» فى تصميم الإيوان، فأنشده بزخارف أربيسكية تحلّت بها حافته وقبوه، بين هندسى ونباتى ، دقيقه الخطوط فى تزاوج بديع بين المنحنى والحاد .

وجاءت الألوان زاهية مشرقة، فى اختلاف جميل، وانسجام ورقة بالغتين ، حققت تناسقاً بديعاً مع توريقات «الدلب» وزهور الحديقة، لتفيض المنمنمة رقة وشاعرية وبهجة تناسب قدر الاستقبال والحفاوة.

أما تأثير فن «المثنوى» والفكر الرياضى وتصميمات المحاور الدائرية والمنحنيات العرجونية فى المنمنمة ؛ وأثره التشكيلى فى جماليات التعبير الفنى، فقد حققه المصوِّر فى الإحداثيات والأشكال التالية:

مصراعى المنمنمة : (انظر شكل ٣٨أ ـ لوحة ٤٦).

منحنى القطع المكافىء : (انظر شكل٣٨ب ـ لوحة ٤٦).

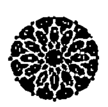
المنحنى البيضاوى : (انظر شكل ٣٨جـ ـ لوحة ٤٦).

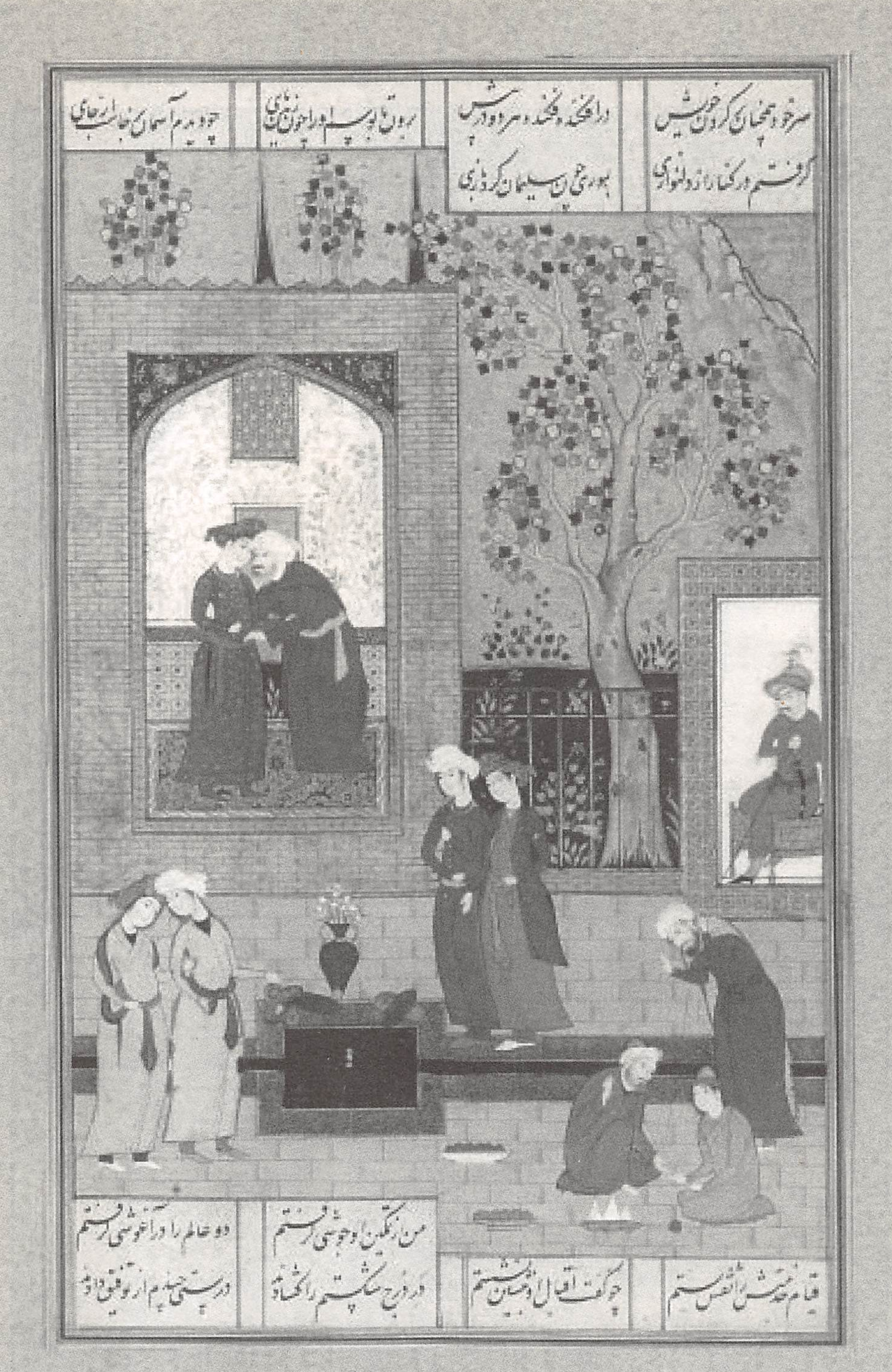
منحنى القطع الزائد: (انظر شكل د ـ لوحة ٤٦).

إحداثيات تنظم الفراغ الصورى: (انظر : شكل ٣٨هـ ـ لوحة ٤٦).

المحاور الدائرية : (انظر شكل ٣٨س ـ لوحة٤٦).

المنحنيات العرجونية : (انظر شكل ٣٨ص ـ لوحة٤٦).





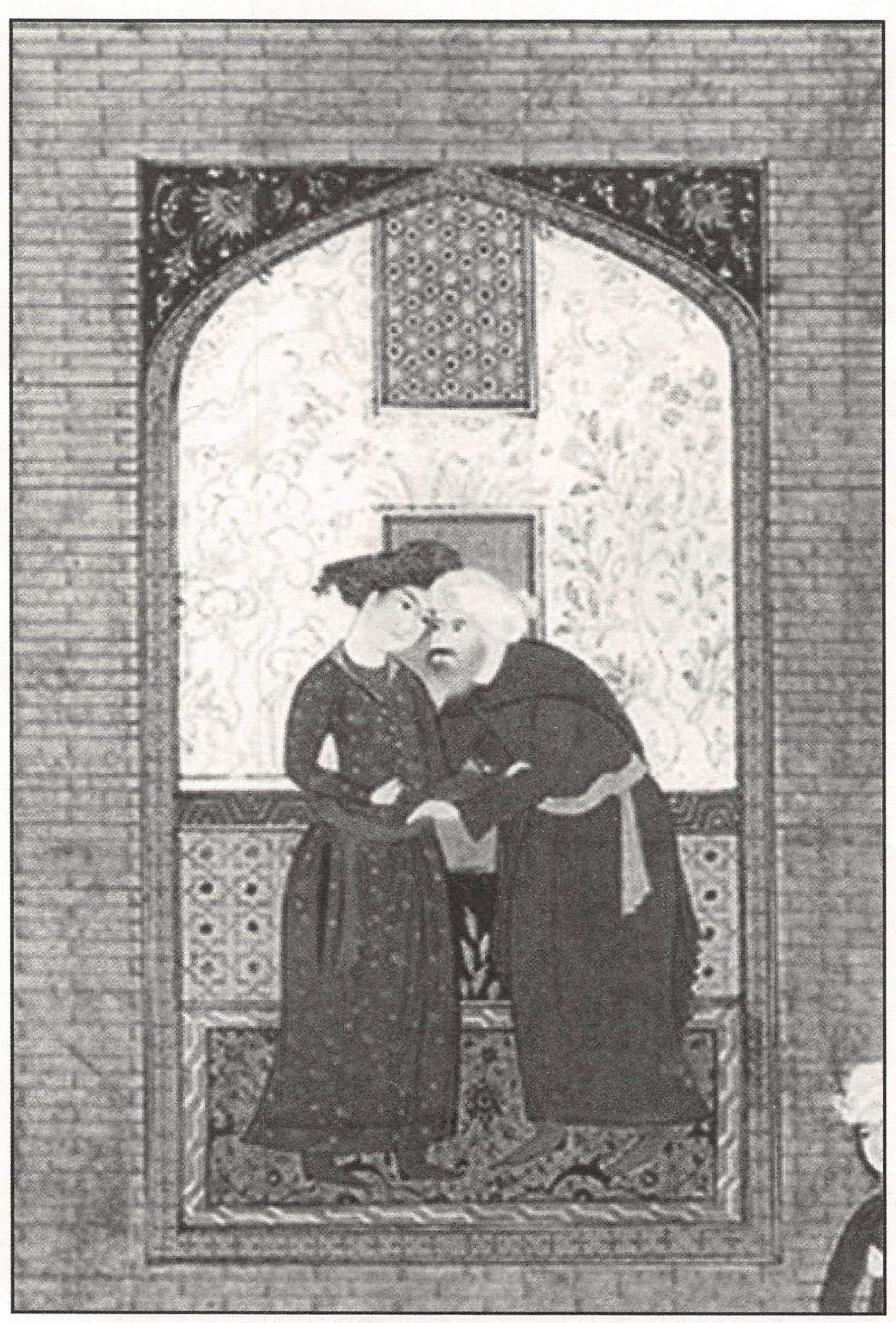
لوحة (٤٦)

«قزل أرسلان في استقبال نظامي» منسوبة لأسلوب المصوّرين «رضا عباسي» و«حيدر نقاش»

مخطوط المنظومات الخمسة ـ منظومة إسكندر نامه ـ للشاعر «نظامي الكنجوي»

العصر الصفوي، عهد الشاه «عباس الأول»، «اصفهان» بين سنتي (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠ ـ ١٦٢٤م)

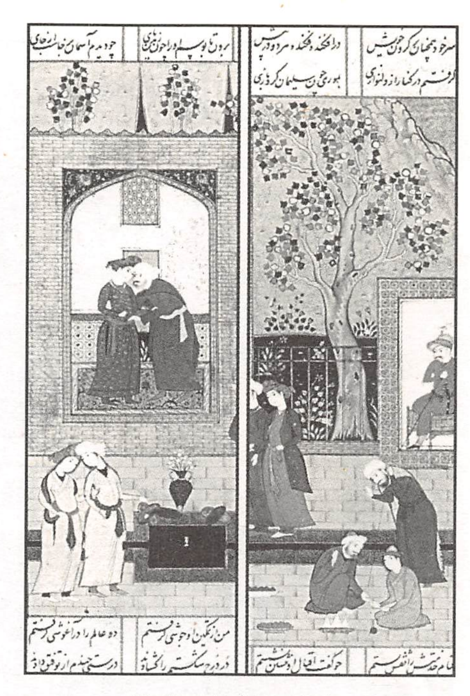
الصفحة رقم (٢١٦) في متن المخطوط ـ ٢٣×٣٦.٢سم ـ محفوظة في «المكتبة القومية الفرنسية» الملحق الفارسي رقم ١٠٢٩



لوحة (٤٦ أ)

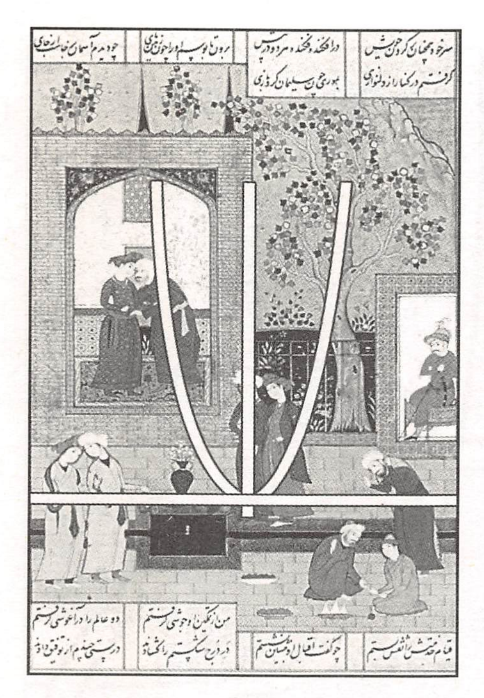
قزل أرسلان فى استقبال نظامى

تفصيل ـ احتفاءٌ وتقدير



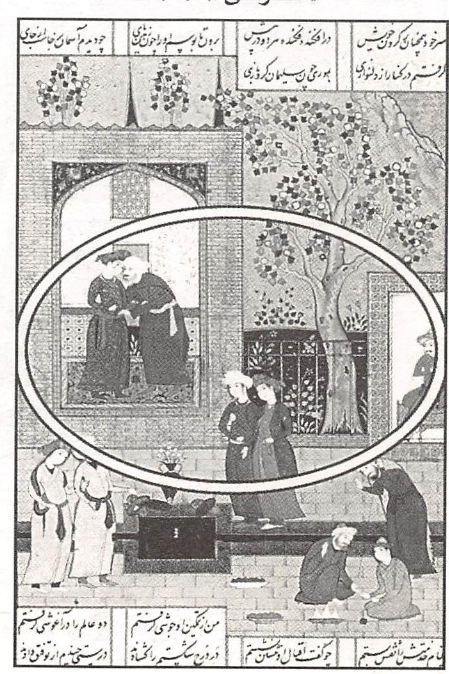
(شكل ٣٨ أ - لوحة ٤٦)

«مصراعى المنمنمة»



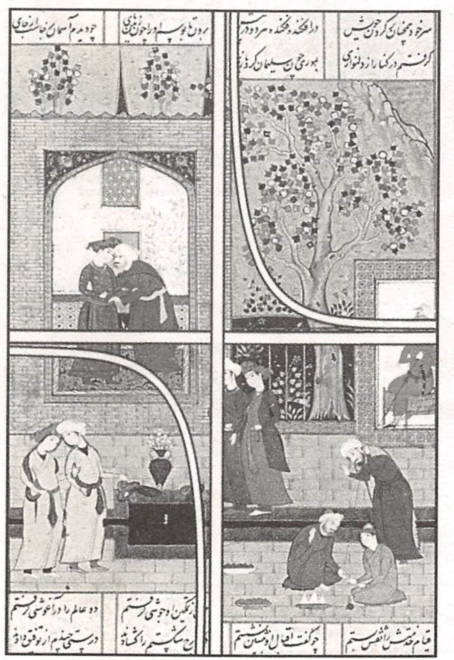
(شكل ٣٨ ب - لوحة ٤٦)

«منحنى القطع المكافئ»



(شكل ٣٨ جـ - لوحة ٤٦)

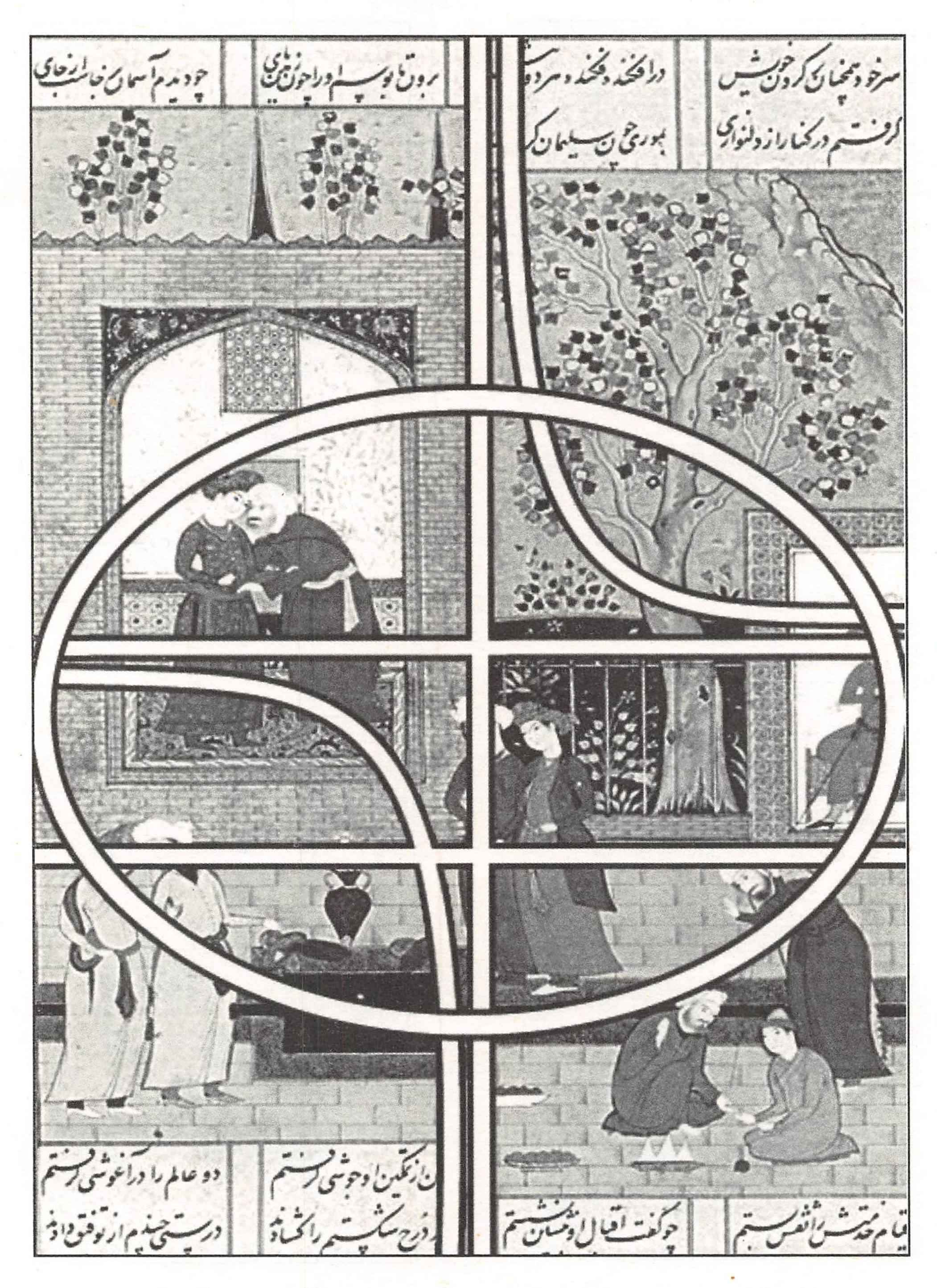
«المنحنى البيضاوى»



(شكل ٣٨ د - لوحة ٤٦)

«منحنى القطع الزائد»

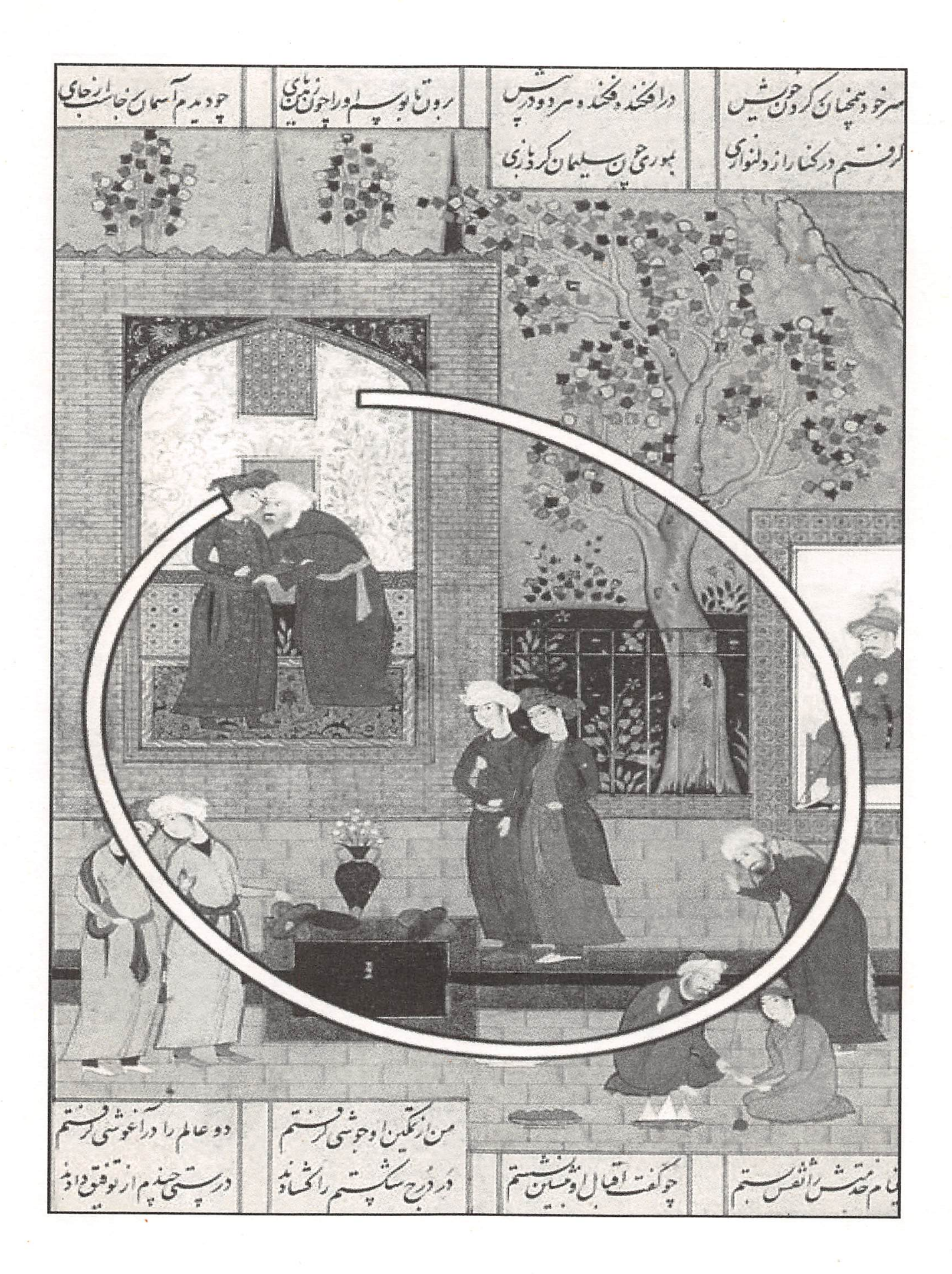
قزل أرسلان فى استقبال نظامى



(شكل ٣٨ هـ. لوحة ٤٦)

«إحداثيات تنظيم الفراغ الصورى»

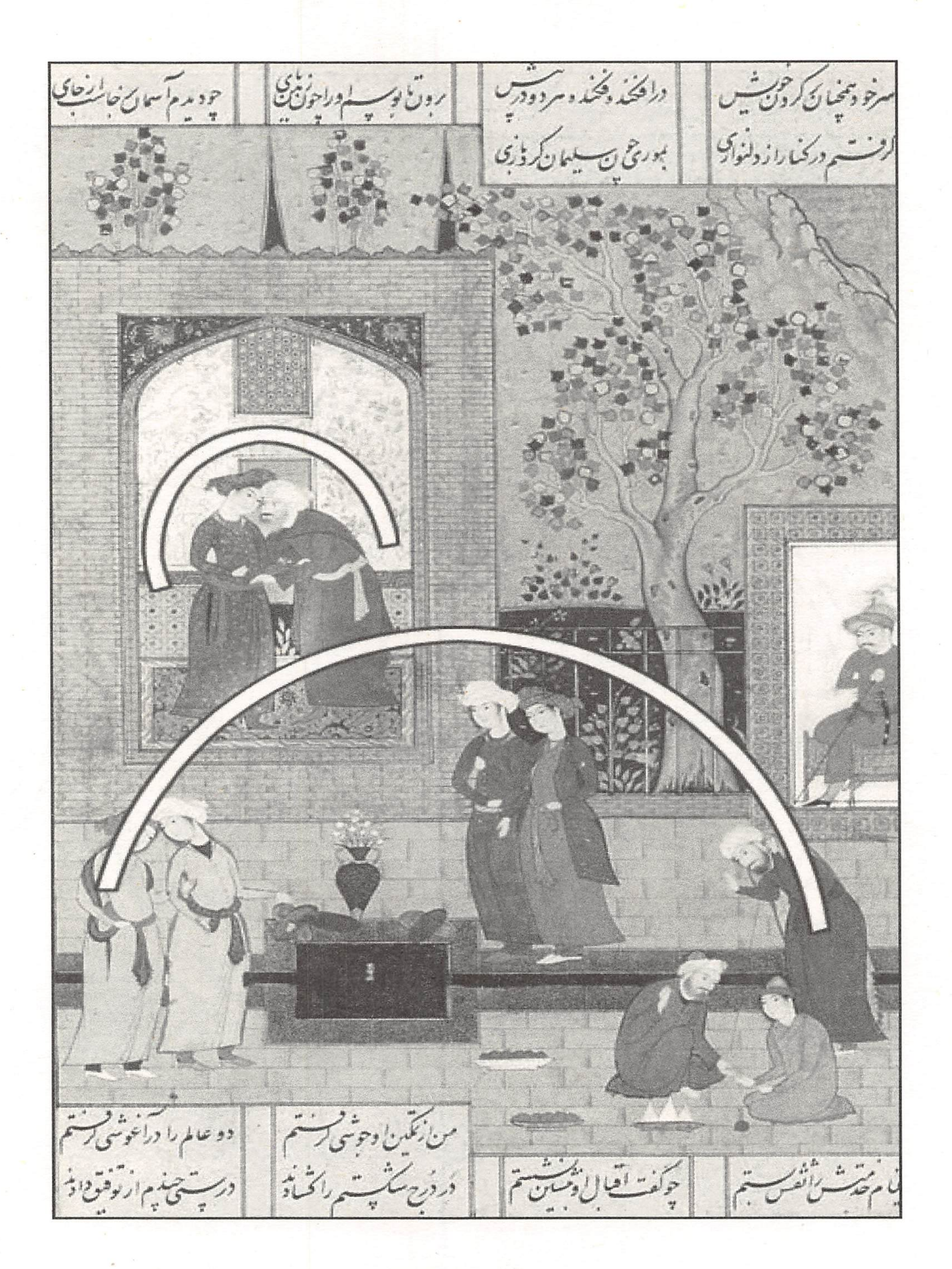
قزل أرسلان فى استقبال نظامى



(شكل ٣٨ س - لوحة ٤٦)

«المحاور الدائرية»

قزل أرسلان فى استقبال نظامى



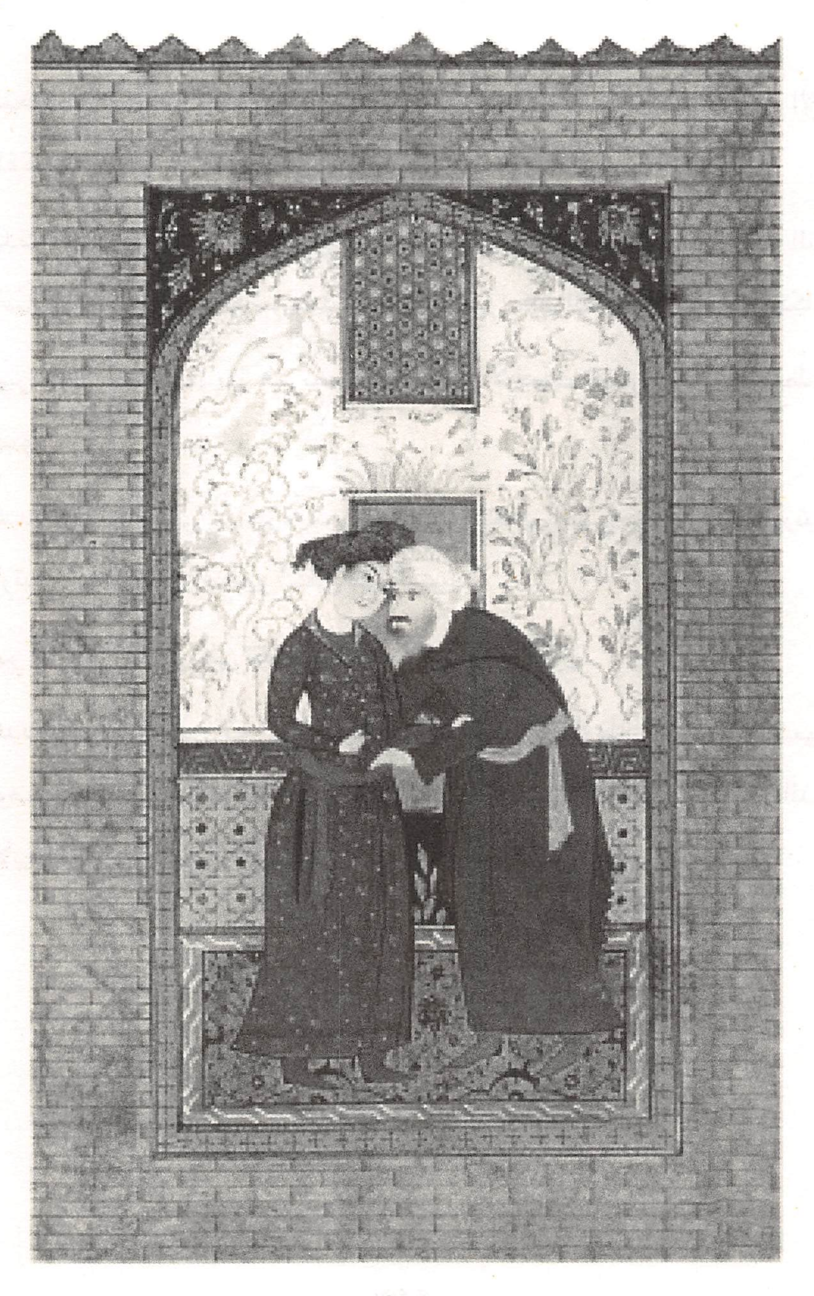
(شكل ٣٨ ص ـ لوحة ٤٦)

«المنحنيات العرجونية»

قزل أرسلان فى استقبال نظامى

الفصل الخامس

الملاحق



النتائج والتوصيات

أولاً: النتائج

بفضل من الله؛ توصل الباحث إلى عدة نتائج هامة أكدتها الدراسة، وتتلخص فى التالي:

- استخلاص نظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامى، من واقع العقيدة الإسلامية والفكر الصوفى .
- أكدت الدراسة على أن التقاء فَنَّى التصوير والشعر فى منمنمات التصوير الإسلامى المُعبِّرة عن موضوعات قصائد الشعر، كان التقاءً موضوعياً ومتكاملاً.
- ظهر أثر دراسة الشعر فى تصحيح بعض الأخطاء التاريخية، وضبط عناوين الصور.
- أكدت الدراسة على أن جزءاً من جماليات التعبير الفنى فى المنمنمة، يرتبط وثيق الارتباط بجماليات التعبير الفنى فى القصيدة .
- ظهر أثر فن المثنوى، فى تقسيم المنمنمة إلى مصراعين.
- أكدت الدراسة على أنه رغم ارتباط منمنمات مخطوطات الشعر بالتعبير عن موضوعات قصائده، إلا أنها استحالت فناً مستقلاً تقوم عليه الدراسات والأبحاث، لاستخلاص المزيد من القيم الجمالية والتعبيرية.

■ أكدت الدراسة على أن «الفنان المسلم» استند فى تصميم المنمنمة على أساس من الفكر الرياضى القائم على الحسابات الدقيقة لفلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية.

■ أكدت الدراسة على أن «الفنان المسلم» ابتكر منهجاً خاصاً لتنظيم الفراغ الصورى.

■ أكدت الدراسة على أن المنمنمات الإسلامية، تجلّى فيها خصائص التصوير الإسلامى، وارتقت تعبيرياً وجمالياً، لتصير معادلاً بصرياً للمنظوم الشعرى.

■ أكدت الدراسة على أن هناك عياراً بين فَنَّى التصوير والشعر، يمكن الاعتماد عليه كقيمة موضوعية لاستخلاص القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات مخطوطات الشعر.

■ ومثلما ابتكر «الفنان المسلم» منظوراً خاصاً لتنظيم الفراغ الصورى فى أعماله، أدرك فيه فلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية، جاءت صوره على هيئة صيغة كلية «جشطلت».

ثانيا: التوصيات

يوصى الباحث بالتالى :

■ دراسة القيم الجمالية والتعبيرية فى الفن الإسلامى، من واقع نظرية الجمال والتعبير، المرتبطة بالعقيدة الإسلامية، والفكر الصوفى، والبيئة الثقافية، الزمانية والمكانية، التى أفرزت تلك القيم.

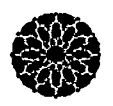
■ دراسة القيم الجمالية والتعبيرية فى الفن الإسلامى، دراسة نقدية تحليلية شاملة، وليس الاقتصار على القيمة التزينية .

■ دراسة أعمال الفن الإسلامى، على أنه تراث حضارى، يمكن الانطلاق منه إلى فنون قومية معاصرة.

■ دراسة الفن الإسلامى من خلال مفاهيم جمالية معاصرة.

■ إجراء الأبحاث فى دراسات مقارنة بين التصوير الإسلامى، والتصوير فى ثقافاتٍ أُخر.

- دراسة فن المنمنمات الإسلامية دراسة نقدية شاملة لمدارسه الفنية فى عصور مختلفة.
- إجراء الأبحاث فى قضايا نقدية وتقنية ، فى مجال التراث الإسلامى.
- إجراء دراسات حول علاقة فن الشعر بالتصوير الإسلامى.
- تطبيق الفكر الرياضى لفلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية، على منمنمات مخطوطات الشعر، وأعمال الفن الإسلامى فى عصوره المختلفة.
- دراسة التراث الإسلامى، الفلسفى، النقدى والبلاغى، لاستخلاص القيم والمفاهيم النقدية والفلسفية والجمالية، والتى اتضح من الدراسة أن فلاسفة ونقاد المسلمين والعرب ، قد سبقوا فيها آراء فلاسفة ونقاد الغرب بعدة قرون.
- عدم الاعتماد على آراء نقاد الغرب والمستشرقين إلا بعد دراسة وتمحيص.
- مزيداً من الاهتمام بدراسة فن المنمنمات الإسلامية فى مناهج التربية الفنية.
- إدخال المفاهيم والأسس الجمالية فى الفن الإسلامى، ضمن مناهج التربية الفنية.



ملخص البحث

القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات المنظومات الخمسة

«دراسة نقدية تحليلية»

بمرور الزمن صارت قيمة التوازى بين فَنَّى التصوير والشعر، علاقة وثيقة اتسمت بالتأثير والتأثر، وتجسّد التقاء جميل بين الفنين فى منمنمات إسلامية ساحرة، حينما استلهم مصورو المنمنمات فى العصور الإسلامية المتعاقبة من جماليات التعبير الفنى فى قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» ومثنويات الشعر الفارسى ، فأصبح نظم الشعراء مصدراً هاماً من مصادر الإلهام التى حركت خيال المصورين والرسامين، الأمر الذى نتج عنه ازدهار فن التصوير الإسلامي، ليمتزج التصوير والشعر فى علاقة حميمية ظهرت آثارها الجمالية فى إبداع تلك المنمنمات، حتى صارت صنواً للقصائد، وارتقت إلى المستوى الفنى والجمالى لنظم الشعراء، واستحالت معادلاً بصرياً للمنظوم الشعرى.

وقد سعى الباحث لاستخلاص نظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامى، من واقع العقيدة والفكر الصوفى ، ودراسة قيمتى التوازى والالتقاء بين فَنّى التصوير والشعر، وطبيعة كل منهما، وأثر الفكر الرياضى لفلسفة الإحداثيات فى الهندسة التحليلية فى تصميم المنمنمة، بهدف استخلاص القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، فى العصر الصفوى، فى مدرستى «تبريز» و«أصفهان» ، من خلال الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية؛ لتصبح عِيَاراً

يؤكد على قيمتى التوازى والالتقاء بين المنمنمة والقصيدة، أو بين منمنمات التصوير الإسلامى ، ومثنويات الشعر الفارسى، وأمكن الاعتماد عليه فى استخلاص القيم الجمالية والتعبيرية فى المنمنمات موضوع الدراسة.

وقد اشتمل البحث على ست وأربعين منمنمة، وثمانى وثلاثين تفصيلات صور، ومائتان وست وستين تحليلاً تطبيقاً لإحداثيات الهندسة التحليلية وأثر فن المثوى، ومحاور دائرية ومنحنيات عرجونية، وسبعة أشكال بيانية، وخارطة، خمسة عشر غلافاً داخلياً، وسبعة أغلفة، ووحدة أربيسكية، ليكون مجموعها ثلثمائة وثمانين وواحد لوحة وشكلاً وغلافاً، مع دراسة نقدية تحليلية لسبع وثلاثين قصيدة والمنمنمات المُعبرة عن موضوعات مضمون قصائدها.

وقد تحددت مشكلة البحث فى التساؤلين التاليين:

أولاً: هل يمكن الكشف عن القيم الجمالية فى منمنمات المنظومات الخمسة؟

ثانياً: هل يمكن الكشف عن القيم التعبيرية فى منمنمات المنظومات الخمسة؟

فروض البحث

افترض الباحث التالى :

أولاً: إمكانية الكشف عن القيم الجمالية فى منمنمات المنظومات الخمسة.

ثانيًا: إمكانية الكشف عن القيم التعبيرية فى منمنمات المنظومات الخمسة.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى التالى:

أولاً: الكشف عن قيمتى التوازى والالتقاء بين فَنَّى التصوير والشعر.

ثانياً: الكشف عن القيم الجمالية والتعبيرية فى منمنمات التصوير الإسلامى، الخاصة بالتعبير عن موضوعات قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى».

أهمية البحث

ترجع أهمية البحث إلى التالى :

أولاً: استخلاص نظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامى من واقع العقيدة والفكر الصوفى الإسلامى.

ثانياً: دراسة قيمتى التوازى والالتقاء بين فَنَّى الشعر والتصوير الإسلامى .

ثالثاً: الكشف عن أثر مثنويات الشعر الفارسى فى إثراء القيم الفنية، الجمالية والتعبيرية فى منمنمات التصوير الإسلامى .

رابعاً: الكشف عن أثر الفكر الفلسفى الرياضى، فى تصميم منمنمات قصائد «المنظومات الخمسة».

خامساً: إثراء مجالات النقد والتذوق الفنى، والتربية الجمالية.

سادساً: يشتمل البحث بين دفتيه على منمنمات قصائد المنظومات الخمسة للشاعر «نظامى الكنجوى» فى مدرستى «تبريز» و«أصفهان» فى آن واحد .

منهجية البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفى التحليلى .

حدود البحث

اقتصرت الدراسة على منمنمات التصوير الإسلامى، الخاصة بالتعبير عن موضوعات قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى»، فى العصر الصفوى. (٩٠٧ ـ ١١٤٨هـ) ـ (١٥٠٢ ـ ١٧٣٦م) بمدرستيه، الفنية الأولى بين سنتى (٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ) ـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م) وتم إنجازها فى مدينة «تبريز»، عهد الشاه «طهماسب» وهى محفوظة فى مكتبة «المتحف البريطانى» تحت رقم٢٢٦٥، والثانية بين سنتى (١٠٢٩ ـ ١٠٣٣هـ) ـ (١٦٢٠ـ ١٦٢٤م). وتم إنجازها فى مدينة «أصفهان»، عهد الشاه «عباس الأول» (٩٨٥ ـ ١٠٣٨هـ) ـ (١٥٨٧ـ ١٦٢٩م) وهى محفوظة فى «المكتبة القومية الفرنسية»، الملحق الفارسى رقم ١٠٢٩.

وتحقق ذلك من خلال فصول البحث التالية:

الفصل الأول: ماهية وحدد البحث

واشتمل هذا الفصل على خلفية البحث، مشكلة البحث، فروض البحث، أهداف البحث، أهمية البحث، منهجية البحث، خطوات البحث، حدود البحث، مصطلحات البحث، الدراسات المرتبطة بموضوع البحث.

الفصل الثانى : نظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامي

يحتوى هذا الفصل على دراسة لنظرية الجمال والتعبير فى الفن الإسلامى ، من واقع العقيدة، ممثلة فى «كتاب فُصلت آياته ووحى يوحى» ، بجانب الفكر الصوفى، الذى يعد أقرب ما يفسر الظاهرة الجمالية، التى تجلت فى أعمال الفن الإسلامى.

وقد اشتمل الفصل على مقدمة ، ودراسة نقدية لقيمة الجمال؛ ظاهره وباطنه وجوهره، وقيمة التعبير فى الفن الإسلامى ، وجمال التعبير الرمزى ، والواقعية الميتافيزيقية فى أعمال الفن الإسلامى : «الأرابيسك، الخط العربى، التزينية، تمثيل الإنسان، الشفافية، الفكر الرياضى ، الحكم الجمالى».

الفصل الثالث: التقاء التصوير بالشعر

يحتوى هذا الفصل على دراسة لقيمتى التوازى والالتقاء بين فَنَّى التصوير والشعر، وقيمة العلاقة بين الفنيّن منذ ما قبل التاريخ حتى العصر الراهن، استعرض الباحث فيها أراء فلاسفة الإغريق، وقدامى النقاد العرب، وأراء فلاسفة ونقاد الغرب فى العصر الحديث.

وقد اشتمل الفصل على مقدمة، ودراسة نقدية لقدر العلاقة بين الفنين، من خلال القيم والمفاهيم المشتركة بينهما : «الشكل والمضمون، القدرة التعبيرية، طبيعة فن التصوير، طبيعة فن الشعر، الشاعرية فى فن التصوير، الخيال بين صور الرسم والصورة الشعرية، التوازى والالتقاء، منمنمات قصائد الشعر».

الفصل الرابع: المنظومات الخمسة وتصويرها الصفوي

يمثل هذا الفصل الجانب التطبيقى للدراسة النظرية فى موضوع البحث، احتوت على استخلاص القيم الجمالية والتعبيرية، من واقع الأبعاد الأدبية والثقافية والتشكيلية والرياضية، المشتركة بين الصورة والقصيدة.

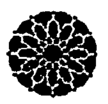
واشتمل على دراسة نقدية تحليلية فى مجموعة من الصور، تمثلت فى ست وأربعين منمنمة خاصة بالتعبير عن موضوعات قصائد «المنظومات الخمسة» للشاعر «نظامى الكنجوى» ، تم انجازها فى العصر الصفوى، ما عدا واحدة «تيمورية» أُنجِزت فى مدينة «هراة».

وقد تضمن الفصل : «مقدمة، التصوير الصفوى، المدرسة الصفوية الأولى «تبريز»، المدرسة الصفوية الثانية «أصفهان»، العيّار، منمنمات منظومة «مخزن الأسرار»، منمنمات منظومة «خسرو وشيرين» ، منمنمات منظومة «ليلى ومجنون»، منمنمات منظومة «هفت پيكر»، منمنمات منظومة «إسكندر نامه»، قيمة العيّار».

الفصل الخامس: الملاحق

واشتمل هذا الفصل على التالى :

- النتائج.
- التوصيات .
- ملخص البحث.
- المراجع والمصادر.
- مخلص البحث باللغة الإنجليزية.



المراجع والمصادر

أولاً: الكتب المقدسة

١- القرآن الكريم.

٢- المصحف المفسر: الإمام أبى جعفر محمد بن جرير الطبرى، دار الغد العربى ، القاهرة، ١٩٩٣.

٣- الحديث النبوى الشريف.

٤- العهد القديم.

ثانياً: التراث الفلسفى ، النقدى والبلاغى

١- ابن أبى أصيبعة:

عيون الأنباء فى طبقات الأطباء، تحقيق ودراسة «عامر النجار»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.

٢- ابن رشد:

تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الجدل، تحقيق «محمد سليم سالم» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠.

٣- ــــــ :

تلخيص كتاب الشعر، تحقيق «تشارلس بتروث، أحمد عبد المجيد هريدى »، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

٤- ابن رشيق القيروانى :

العمدة فى صناعة الشعر ونقده، تحقيق «محمد محيى الدين عبد الحميد»، دار الجيل، بيروت، بدون تاريخ نشر.

٥- ابن قتيبة الدنيورى:

عيون الأخبار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٠.

٦- ـــــــ :

المعارف، تحقيق «ثروت عكاشة» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢.

٧- ابن قيم الجوزية :

الطب النبوى، تحقيق ودراسة «السيد الجميلى»، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨٦.

٨- أبو الفرج الأصفهانى :

الأغانى - الجزء ١٧- ، تحقيق «محمد على البجاوى»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

٩- أبو حامد الغزالى :

إحياء علوم الدين ، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، بدون تاريخ نشر.

١٠- أبو عبيد المرزبانى :

معجم الشعراء، تحقيق «عبد الستار أحمد فراج»، طبعة قصور الثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٣.

١١- أبو عبد الله الخوارزمى:

مفاتيح العلوم، تحقيق «فان فلوتين»، طبعة قصور الثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٤.

١٢- أبو عثمان بن بحر الجاحظ:

تهذيب الحيوان، تحقيق «عبد السلام هارون»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

١٣- أبو نصر الفارابى :

كتاب فى المنطق «الخطابة» ، تحقيق «محمد سليم سالم»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦.

١٤- أبو هلال العسكرى :

الصناعتين، تحقيق «مفيد قميحة»، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٩.

١٥- أفلوطين :

أفلوطين عند العرب، نصوص حققها وعلق عليها «عبد الرحمن بدوى»، دار النهضة، القاهرة ، ١٩٦٦.

١٦- إمانويل كانْت :

تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق، ترجمة وتقديم «عبد الغفار مكاوى»، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

١٧- بوالو :

فن الشعر ، ترجمة وتقديم «رجاء ياقوت» ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٨- جلال الدين السيوطى :

المزهر فى علوم اللغة وأنواعها، تحقيق «محمد أحمد جاد المولى، محمد أبو الفضل»، دار الحرم للتراث ، بدون تاريخ نشر.

١٩- حازم القرطاجنى:

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق «محمد الحبيب بن الخوجة»، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

٢٠- شهاب الدين العسقلانى :

الإصابة فى تمييز الصحابة، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٢٨هـ.

٢١- شهاب الدين النويرى:

نهاية الأرب فى فنون الأدب، الجزء السابع، صححه «أحمد الزين»، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٩.

٢٢- عبد القاهر الجرجانى :

دلائل الإعجاز ، علق عليه «محمود محمد شاكر» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.

٢٣- ——————— :

اسرار البلاغة، شرح وتعليق «محمد عبد المنعم خفاجى»، مكتبة الإيمان ، المنصورة ، مصر ، بدون تاريخ نشر.

٢٤- عبد الكريم النهشلى:

اختيار الممتع، تحقيق «محمود شاكر القطان» ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

٢٥- على بن أبى طالب :

نهج البلاغة، اختيار «الشريف الرضى»، شرح الإمام «محمد عبده»، طبعة مؤسسة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ نشر.

٢٦- فريدريش شيللر :

التربية الجمالية للإنسان، ترجمة وتقديم «وفاء محمد إبراهيم»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.

٢٧- ليوناردو دافنشى:

نظرية التصوير، ترجمة وتقديم «عادل السيوى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

٢٨- يحيى بن ماسويه :

الجواهر وصفاتها، تحقيق «عماد عبد السلام رؤوف»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧.

ثالثاً: مراجع باللغة العربية

١- بشر فارس :

سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسى للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٥٢.

٢- ثروت عكاشة :

التصوير الفارسى والتركى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

٣- ________ :

فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢.

٤- ________ :

التصوير الإسلامى المغولى فى الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

٥- زكريا إبراهيم :

الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣.

٦- ________ :

كَانْت ، مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ نشر.

٧- زكى محمد حسن :

التصوير فى الإسلام عند الفرس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦.

٨- زكى محمد حسن :

الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٠.

٩- زكى نجيب محمود :

قيم من التراث ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٤.

١٠-عبد السلام عبد العزيز فهمى :

فتح القسطنطينية ، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٩.

١١- عبد الغفار مكاوى :

قصيدة وصورة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.

١٢- عبد النعيم محمد حسنين :

نظامى الكنجوى، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٥٤.

١٣- عز الدين إسماعيل :

الأسس الجمالية فى النقد العربى ، دار الفكر العربى ، القاهرة، ١٩٧٤.

١٤- غبريال وهبه :

اثر الكوميديا الإلهية فى الفن التشكيلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

١٥- فؤاد زكريا :

آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

١٦- محسن محمد عطيه :

تذوق الفن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٧.

١٧- ________________ :

القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، دار الفكر العربى ، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٨- ________________ :

نقد الفنون ، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٢.

١٩- ________________ :

التقاء الفنون، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٣.

٢٠- ________________ :

التحليل الجمالى للفن، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٢١- محمد صدقى الجباخنجى :

الفن والقومية العربية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.

٢٢- مصرى عبد الحميد حنورة :

الأسس النفسية للإبداع الفنى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

٢٣- نصر الله مبشر الطرازى :

الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٦٨.

٢٤- نعيم حسن اليافى :

الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

رابعاً: المراجع الفارسية المعُرية:

١- أبو القاسم الفردوسى :

الشاهنامه، ترجمة «الفتح بن على البندارى»، تحقيق «عبد الوهاب عزام»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٢- جلال الدين الرومى :

مثنوى - ستة كتب - ترجمه وشرحه وقدم له «إبراهيم الدسوقى شتا»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.

٣- سعدى الشيرازى :

مواعظ سعدى، انتخاب «محمد على فروغى»، ترجمه «محمد علاء الدين منصور»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

٤- غياث الدين خواندمير:

دستور الوزراء، ترجمة وتعليق «حربى أمين سليمان»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠.

٥- نظامى الكنجوى:

«مخزن الأسرار، خسرو وشيرين ، ليلى ومجنون، هفت پيكر، إسكندر نامه»، نشر وتصحيح «وحيد دستكردى»، طبع طهران، ترجمة «عبد النعيم محمد حسنين»، ضمن كتاب «نظامى الكنجوى»، شاعر الفضيلة، عصره وبيئته وشعره.

٦- نظامى الكنجوى :

مخزن الأسرار، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

٧- نظامى الكنجوى :

خسرو وشيرين، ترجمة «عبد العزيز بقوش»، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٠.

خامساً: المراجع الأجنبية المعُربة

١- الكسندر بابا دوبولو:

جمالية الرسم الإسلامى ، ترجمة وتقديم «على اللواتى»، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس ، ١٩٧٩.

٢- بول جيوم :

علم نفس الجشطلت، ترجمة «صلاح ميخمر»، «عبده ميخائيل»، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٣.

٣- چورج سانتيانا:

الإحساس بالجمال، ترجمة «محمد مصطفى بدوى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.

٤- چوزيف شاخت، كليفورد بوزورث:

تراث الإسلام، ترجمة «محمد زهير السمهورى، حسين مؤنس، إحسان صدقى العمد»، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٨.

٥- چون ديوى :

الفن خبرة، ترجمة «زكريا إبراهيم»، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣.

٦- جوهانز ايتين:

التصميم والشكل، ترجمة وتقديم «صبرى محمد عبد الغنى»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

٧- جيروم ستولينتز:

النقد الفنى، ترجمة «فؤاد زكريا»، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.

٨- ريتشارد اتنجهاوزن:

فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق، «عيسى سلمان، سليم طه التكريتى»، وزارة الإعلام ، بغداد، العراق، ١٩٧٤.

٩- أ.إ. ريتشاردز:

مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم «مصطفى بدوى»، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.

١٠- رينيه ويليك:

مفاهيم نقدية، ترجمة «محمد عصفور»، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.

١١- زياودن ساردر، جيرى رافتز، بورين فان لون:

علم الرياضيات ، ترجمة «ممدوح عبد المنعم محمد»، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٢- ستانلى هايمن:

النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة «إحسان عباس، محمد يوسف نجم»، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.

١٣- ستيفن سبندر:

الحياة والشاعر، ترجمة «محمد مصطفى بدوى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ٢٠٠١.

١٤- شارل لالو:

مبادىء علم الجمال، ترجمة «مصطفى ماهر»، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٩.

١٥- فردريك كوبلستون:

تاريخ الفلسفة، ترجمة «إمام عبد الفتاح إمام»، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٦- ت. كويلر ينج:

الشرق الأدنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٧- ل. لاندوا، ا.ا خيزير، ى. ليفشتس:

الفيزياء العامة، ترجمة «أحمد صادق القرمانى»، دار«مير» للطباعة والنشر، الاتحاد السوفيتى، موسكو، ١٩٧٥.

١٨- ماثيو أرنولد:

مقالات فى النقد، ترجمة وتقديم «على جمال الدين عزت» ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦.

١٩- ولتر. ت. ستيس:

معنى الجمال، ترجمة «إمام عبد الفتاح إمام»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

٢٠- ول ديورانت:

قصة الحضارة «المجلد الأول» ، ترجمة «محمد بدران»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.

سادساً: المعاجم والقواميس

١- احمد بن محمد بن على المقْرى الفيومى :

المصباح المنير، تحقيق «عبد العظيم الشناوى»، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٧.

٢- ثروت عكاشة:

المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر- القاهرة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٠.

٣- حسن سعيد الكرمى:

المُغْنى الأكبر، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٩.

٤- عبد النعيم محمد حسنين:

قاموس الفارسية، دار الكتاب المصرى ، القاهرة ، دارالكتاب اللبنانى ، بيروت، ١٩٨٢.

٥- عفيف البهنسى :

معجم العمارة والفن، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٥.

٦- كريس بالدك: معجم المصطلحات الأدبية.

- **Chris Baldick:** The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford, New York, 1990.

٧- مجمع اللغة العربية:

المعجم الوجيز، القاهرة، ١٩٨٠.

٨- محمود البسيونى :

مصطلحات التربية الفنية، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٩٢.

٩- هانز فير : معجم اللغة العربية المعاصرة

- **Hans Wehr:** ADictionary Of Modern Macdonald & Evans LTD. London, 1980.

١٠- نايف خَرمَا، انتونى آير: المصباح، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦.

سابعاً: الأبحاث والنشرات

١- حسن الباشا: التوافق فى الأسلوب بين أدب مقامات الحريرى وبين تصاويرها القاهرية

- وزارة الثقافة : أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة - مارس / إبريل ١٩٦٩، الجزء الأول ، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٧٠.

٢- سيزا قاسم: القراءة فى التصوير والأدب

- وزارة الثقافة: «المركز القومى للفنون التشكيلية» ، الورشة الفنية والثقافية الدولية الموازية لبينالى القاهرة الدولى ، القاهرة، ١٩٩٢.

٣- محسن محمد عطيه: جمالية أعمال الفن بين النمنمة والتضخيم

- وزارة الثقافة: «المركز القومى للفنون التشكيلية»، صالون الأعمال الفنية الصغيرة، القاهرة، ١٩٩٩.

ثامناً: الرسائل الجامعية

١- أنصار عوض الله رفاعى :

المحتوى التعبيرى للفن الإسلامى وفلسفته التربوية، رسالة ماجستير «غير منشورة»، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٦.

٢- حكمت محمد بركات :

اثر البيئة على الأشكال الفنية فى المخطوطات المملوكية، رسالة دكتوراه «غير منشورة»، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٦.

٣- زينب رافت السجينى :

أسس تصميم المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراه «غير منشورة» كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٨.

٤- عبير صبرى غنيم :

القيم الفنية فى المنمنمات الإسلامية فى المدرستين العربية والفارسية، رسالة ماجستير «غير منشورة»، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٠م.

تاسعاً: مراجع باللغة الإنجليزية

1 - **E.G. Browne** : Persian Literature in Modern Times, Cambridge, 1924.

2 -**D.Stauffer:** The Nature of Poetry, New york 1949.

3 -**B. W. Robinson :** Persian Miniature Painting , Her Majesty's Stationery office, London, 1967.

4 - **S. Rakhmetov:** Behzod, Unesco. Journal "SANAT" Toshnt Uzbkstan, 2000.

5 -**Stuart Cary Welch:** Persian Painting , George Braziller, New York, 1976.

6 -**Stuart Cary Welch:** Imperial Mughal Painting , George Braziller, New York, 1978.

7 - **Stuart Cary Welch :** Wonders of The Age, Fogg Art useum, Harvard University, 1979.

8 - **Ebadollah Bahari**: Bihzad Master of Peinting, I. B. Tauris Publishers London, New York,1996 .

9 - **Philip Bamborough:** Treasures of Islam, Blandford Press Creat Brition.

١٠- ملك راج أناند: التصوير الفارسى

10 - **Mulk Raj Anand:** Persian Painting, Faber & Faber, London, 1931.

١١- لورنس بنيون: قصائد نظامى

11 - **Laurence Binyon:** The Poems of Nizami, The Studic Limited, London, 1928.

١٢- لورنس بنيون، ويلكنسون ، وجراى: منمنمات التصوير الفارسى

12 - **Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray :** Persian Mintiature Painting, Dover Publications, Inc, New Uork, 1933.

١٣- نظامى الكنجوى: هفت پيكر، ترجمة «چولى سكوت»

13 - **Nizami Ganjavi :** Haft Paykar, Translaed, Julie Scott Meisami, Oxfrd, New York, 1995.

١٤- هوفمان : المكتب العلمى، لاروش

14 - **Roche :**Products on the Market, Scientific office, Hoffmann-La Rochelted, Cairo, August, 1981.

عاشراً: مراجع باللغة الفرنسية

١-إيڤان تشوكين: صور المخطوطات الصفوية

15 - **Ivan Stchoukine:** Les Peintures Des Manuscrits Safavis, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1959.

٢-إيڤان تشوكين: صور المخطوطات من عهد الشاه عباس الأول إلى نهاية الصفويين

16 - **Ivan Stchoukine:** Les Peintures De Shâh Abbas I,Librairie Orientalist Paul Geuthner, Paris, 1964.

٣-چون ريشاردسون: خلاصة چورج براك

17 - **John Richardson:** Extrait de Georges Braque,paris,1962,.

٤-فرنسيس ريشارد: خمسة نظامى

18 - **Francis Richard:** Les Cinq Poémes de Nezâmî, Bibliotheque do Iimage , Paris, 2001.



expressive ability , the nature of the art of both painting and poetry . Parallel and miniatures of poems.

Chapter four :

The " Khamsa of Nizami " and its Safavid Painting

This chapter represents the applied aspect of the theoretical study the theme of the research , which contained the summary of the expressive esthetic values , through the mutual athletic , cultural and literal dimensions between the picture and the poem .

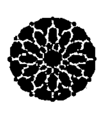
This chapter also has contained a critical study consists of forty –six miniatures expressed the themes of " Khamsa of Nizami " poems , all were accomplished in the safavid age , but one timoric accomplished in " Horat city also has contained an introduction Safavid School and Asfahany School criterion the miniatures of the store of secrets , the miniatures of Leila and the sherein , the miniatures of Leila and the madman the miniatures of Haft Beaker and the miniatures of Alexander Nama ,and the value of the module .

Chapter five :

The appendixes :

This chapter contains the following:

- the results .
- recommendations .
- the summary of the research .
- References and sources .
- the abstract of the research.
- the summary of the research in English .
- The abstract of the research in English .



These stages are to be achieved through the following chapters of the research .

Chapter one :

The identity and the limits of the research :

This chapter includes the background the problem , the hypotheses , the targets , the importance , the method , the stages , and the terms of the research , also implies the relating studies of the research's theme.

Chapter two :

The theory of the aesthetic and the expressive values of Islamic art :

This chapter studies the theory of the esthetic and expressive values of the Islamic art through the creed presented in the Holy Qur'an as ("A book whereof verses are explained in detail" and also in " It is only an inspiration that inspired") besides " Sufi thoughts " which explicates the aesthetic phenomenon that appeared clearly through the works of the Islamic art also .

this chapter has included an introduction , and a critical study of the values of the aesthetics , its study of the values of the aesthetics , its essence and appearance , the aesthetics of the symbolic expressiveness in Islamic art , the aesthetics of " Arabesque " and the Metaphysic realism represented in the works of Islamic art.

Chapter three :

The junction of painting and poetry :

The chapter studies the values of parallel and junction between the art of poetry and the art of painting also explicates the relationship between the two arts since prehistory till the modern age The researcher also displays the opinions of Greek philosophers the Arab ancient critics and the opinions of the west in the modern age .

This chapter also Contains study which explicate the relationship between the two arts through their mutual concepts essence figure , the

The importance of the research :

1- Abstracting the theory of the aesthetic and expressive values in the Islamic art through the Islamic creed and the Sufi thought

2- A study of the values of the parallel and junction between the art of poetry and the art of painting .

3- The discovery of effect of the Mathnawi (duality) Persian poetry on enriching the expressive aesthetic and artistic values in miniatures of the Islamic painting .

4- The discovery of the effect of the athletic philosophical thought in the miniatures of " Khamsa of Nizami "

5- Enriching the fields of criticism , feeling for art and the aesthetic education .

6- The research has included the miniatures of the poems of " Khamsa of Nizami" by the poet "Nizami El – kangawi " that belonged to Tabreez and Asfahan schools at the same time .

The method of the research .

The research has followed a detailed analytical method

The limits of the research :

The study is about the miniatures of Islamic painting , these miniatures are concerned with the expressiveness of the themes of " Khamsa of Nizami " poems , through the " safavid " age (907 – 1148) (1502 – 1736) at his two schools for art the first between (1539 –1543) that originated in Tabreez city during " Tahmasab " regime , which kept at the library of the " British Museum " with the no 2265 , the second between (1029 - 1033) – (1620 –1624) , originated in Asfahan city during AbbasI regime which kept at French National library with no 1029.

and poem or between the Islamic painting and its dependable for abstracting the aesthetic and the expressive values in the miniatures the theme of the study .

The research has included forty –six miniatures , thirty – eight detailed pictures two hundred sixty – six applied analyses for the axis of analytic geometry , circular curves , seven diagrams , fifteen internal covers , seven covers , one unit of "Arabesque" , thus the total becomes eighty - one pictures , shapes and covers plus a critical analytical study related to thirty –seven poems and which miniatures the express the themes of the poems .

The problem of the research is confined in the following two questions:

1- Is it possible to discover the esthetic values of the miniatures of " Khamsa of Nizami " ?

2- Is it possible to discover the expressive values of the miniatures of " Khamsa of Nizami?

The Hypotheses of the Research :

The researcher assumed the following :

1- The possibility of discovering the aesthetic values of the miniatures of " Khamsa of Nizami "

2- The possibility of discovering the expressive values of the miniatures of " Khamsa of Nizami "

The Target of the Research

1- The discovery of the values of the parallel and junction between the art at painting and the art of poetry .

2- The research aims to the discovery of the aesthetic and expressive values of the miniatures of the Islamic painting that belongs to the expression of the themes of " Khamsa of Nizamie " poems.

THE SUMMARY OF THE RESEARCH

THE AESTHETIC AND EXPRESSIVE VALUES IN MINIATURES OF KHAMSA OF NIZAMI (ANALYTICAL CRITICAL STUDY)

A cordial relationship has appeared between the art of poetry and the art of painting characterized by effectiveness and affection which embodied a gentle junction between the two arts in charming Islamic miniatures as the artistic expressive values of the poems of " Khamsa Nizmi " by the poet " Nizami El-kangawi " and the "Mathnawy" (duality) of the Persian poetry were inspired in the successive Islamic ages by the miniatures painters.

The poetic verses are considered an important source of the inspiration sources that motivated the artists and painters imaginations thereby the flourish of the art of Islamic painting was achieved as a result , the poetry and the painting were mingled in a cordial relationship its aesthetic aspects appeared through the creation of these miniatures until they become counterparts to poems , both were having the same values , thus these miniatures were promoted to the aesthetic in artistic level of verses , and became visual equivalence the poems and verses .

The researcher endeavored to establish the theory of aesthetic and expressive values in the Islamic art , through the Islamic creed and " the Sufi thought " also to study the values of the parallel and junction between the art of the poetry and the art of painting and their natures , and the effectiveness of the athletic thought of the philosophy of the analytical geometry in the miniatures design to abstract the expressive values in the miniatures of " Khamsa of Nizamie " by the poet Nizami El-kangawi " in safavid age in the schools of to Tabreez and Asfahan through the literary cultural plastic and athletic dimensions to become the criterion assures the values of parallel and junction between the miniature

THE AESTHETIC AND EXPRESSIVE VALUES IN MINIATURES OF KHAMSA OF NIZAMI

(ANALYTICAL CRITICAL STUDY)

MAMDOUH ABD EL - GAYED MOHAMED SHAHBA